



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Relatório de Projeto Final “Ao Redor”

Helder Filipe da Cunha Faria

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Luís Nogueira

Covilhã, Setembro de 2014

Índice

Introdução	5
A História	6
Ideia	6
Desenvolvimento do Guião	7
As Personagens	9
António	9
Conceição	10
Tiago	11
O Grande Plano	11
Pré-Produção	13
Casting	13
Método de Casting	13
Répèrage	16
Angariação de Apoios	18
A Equipa	19
Direção de Arte	20
Direção de Fotografia	21
Direção de Som	22
As Filmagens	23
Direção de Atores	24
Realização - Casos Específicos	26
Cena 2	26
Fragmentação do Espaço	26
Interpelação (Olhar à Câmara)	27
Cena 5 e 6	28
A Simetria	29
Edward Hooper	31
Aplicação da Televisão	32
Sequência Final - Cenas 10, 11 e 12	32
Lógica Narrativa	33
A Confeccção Têxtil	36
Pós-Produção	38
Montagem	38
A Televisão como elemento potenciador	39
Edição de Som e Imagem	40
Conclusão	44
Referência Bibliográfica	46
Anexos	47

- Há pouco, efectivamente - dirigiu-se-lhe o príncipe, voltando a entusiasmar-se (parecia ser rápido e convicto a entusiasmar-se) -, tive realmente uma ideia, quando a menina me perguntou por alguma coisa para pintar, me pediu para sugerir-lhe um tema: pintar o rosto do condenado um minuto antes do golpe da guilhotina, quando ainda está de pé no cadafalso, antes de deitar a cabeça no cepo. (...)

- É mesmo no minuto anterior à execução (...) no próprio momento em que o homem subiu a escada e acabou de dar um passo sobre o cadafalso. Então, olhou na minha direcção; olhei para o rosto dele e percebi tudo... De resto, como posso reproduzi-lo? Eu queria muito, mesmo muito, que a menina ou alguém o desenhasse! Mas é melhor que seja a menina! Naquele momento pensei que seria um quadro útil. Sabe uma coisa? Será preciso imaginar tudo o que se passou antes, tudo, tudo. A prisão onde vivia e esperava a execução para dali, digamos, uma semana; (...) Uma escadinha leva ao cadafalso; nisto, no fundo da escada, o homem de repente chorou, e era um homem forte e valente, um grande facínora, dizem. (...) Desenhe o cadafalso, de maneira a que seja visto nitidamente e de perto apenas o último degrau; o criminoso a pisá-lo; a cabeça, o rosto pálido como papel, o padre a estender-lhe a cruz, o homem que estica ansiosamente os lábios azuis e olha, e que... sabe tudo. A cruz e a cabeça - eis o quadro; o rosto do padre, do carrasco, dos dois ajudantes, e várias cabeças e olhos em baixo - tudo isso pode ser pintado como que em terceiro plano, numa neblina, como acessórios... É esse o quadro.

*Fiódor Dostoiévski, O Idiota, trad. do russo de Nina Guerra e
Filipe Guerra, Presença, Lisboa, 2001, pp. 67-70.*

Introdução

Ao longo deste relatório mostrarei todo o processo de criação do filme “Ao Redor”. Tentarei expor tanto os meus objetivos iniciais como aqueles que ao longo do processo de trabalho mostraram ser interessantes e úteis para a criação de uma obra que satisfizesse as intenções com que parti. Depois de uma seleção detalhada do que pretendia expor, encontrei como melhor método dividir o presente relatório em quatro fases.

Partirei, necessariamente, do guião onde serão descritas todas as etapas até à finalização do mesmo. Nesta secção, terei a oportunidade de partilhar os meus interesses enquanto artista que de certa forma vieram a influenciar a escolha do tema e o respetivo tratamento. A partir daí mostrarei o que, a partir da ideia base, foi todo o trabalho de construção do guião, não esquecendo claro a criação e o desenvolvimento das personagens.

Depois desta fase de escrita, seguir-se-á todo o trabalho de pré-produção que esteve envolvido. Uma vez que assumi pessoalmente a produção do projeto, tentarei demonstrar aqui quais foram as exigências e as necessidades do filme, para que tudo corresse da melhor forma possível. De igual, modo evidenciarei os desafios e os obstáculos ocorridos ao longo desta fase que, como é natural, são inerentes a todos os projetos cinematográficos.

Depois do desenvolvimento do guião e uma vez tratada toda a pré-produção do projeto, seguiram-se as rodagens em si. Neste capítulo, mostrarei qual foi o trabalho desenvolvido e a forma como decorreu, os métodos adoptados e os problemas que daqui surgiram. Uma vez que assumi dois cargos principais mostrarei quais foram as dificuldades encontradas e a forma como foram ultrapassadas. Concluirei este capítulo com uma pequena exposição da experiência adquirida durante as rodagens deste projeto. A par disto, mostrarei de uma forma detalhada quais foram as minhas opções de realização, justificando-as. Falarei de várias cenas em específico, e para isso recorrerei a vários excertos do guião e a imagens do filme.

Na fase de pós-produção, e última, explicitarei sucintamente qual foi o trabalho envolvido, quer na fase de montagem quer na de edição de imagem. Reforçarei a importância do som na criação de toda a ambiência do filme e exemplificarei alguns dos problemas obtidos nesta fase. Para além disso, será nesta secção que evidenciarei algumas das modificações ocorridas em comparação com a ideia inicial do filme.

A História

Ideia

Pessoalmente, o meu interesse enquanto cineasta, e eventualmente artista, recai muito sobre o trabalho das personagens, enquanto processo construtivo e criativo, ao serem colocados num determinado momento ou situação. Pretendo, em primeiro lugar, e generalizando este aspeto ao que por interesse gostaria de tratar em todos os meus filmes futuros, retratar momentos específicos da vida do Homem, como que episódios, histórias pouco exploradas no cinema mas que possuem um grande potencial. No início do presente relatório encontra-se uma passagem do livro “O Idiota” de Dostoievski, que cuidadosamente decidi partilhar aqui por me identificar com o mesmo. Por vezes, o poder e o interesse reside em situações temporalmente específicas e minúsculas que, como é o caso da execução ali expressa, são à primeira vista insignificantes, mas que possuem intrinsecamente uma complexidade tal que apenas as artes a poderão expressar justamente. Numa segunda fase, e tal como referido, importa o trabalho sobre as personagens que, posteriormente, serão colocadas nestas condições de desespero, que tanto me interessam, e que serão conduzidas por elas.

Neste filme, “Ao Redor”, trata-se a priori uma situação muito comum da atualidade de muitas famílias portuguesas. Superficialmente, trata-se de um pai de família que é abandonado pela mulher e pelos seus dois filhos após mais uma problemática discussão familiar, precisamente no dia de passagem de ano. A ideia de retratar esta situação surgiu-me quando a mesma aconteceu na localidade onde vivo, numa família conhecida. Depois de ter recolhido alguns factos, principalmente junto dos meus pais, a situação despertou-me bastante curiosidade e, mais do que isso, demonstrou ser um exercício interessante para refletir sobre a condição humana. Curiosamente, este interesse a que me refiro sempre incidiu sobre o pai de família, que fica sozinho em sua casa nesta altura do ano, que, em princípio, seria de celebração e união de família. Independentemente do momento, inúmeros são os casos semelhantes que ocorrem por todo o país, o que reforça desde já o carácter verosímil e atual da situação, acompanhado ainda com um tratamento realista, procurando questionar os valores tradicionais da cultura onde esta família se insere socialmente. Ao contrário do expectável, seguimos aqui o lado do pai que, sendo o culpado de toda a situação, é abandonado pela sua família. Pela ruptura com que usualmente nos é apresentado este tipo de histórias, isto permitiu-me explorar o desconhecido e dar a conhecer ao espectador uma visão diferente da mesma situação, mostrar um lado oposto mas igualmente interessante.

Para além da aparente superficialidade da história, que a alguns possa parecer, a sua dimensão mais elevada encontra-se reservada na mente do próprio protagonista. Para isso ajudaram todos os aspetos que viriam a ser trabalhados posteriormente, o facto de se tratar de um reduzido espaço de tempo (tempo histórico) e de se passar num único espaço, que viria a ser a casa daquela família. Efetivamente, o que mais me interessou tratar neste projeto final, que é até mesmo o que mais me interessa em termos artísticos, foi a abordagem do pensamento humano e das suas atitudes em momentos de desespero. Aqui não seria importante o conflito em si, mas o momento que imediatamente se segue, deixando espaço ao espectador para que este reproduza na sua própria mente o que poderá, eventualmente, ter causado tal acontecimento. Desafio maior, e em que reside todo o projeto, viria ser a sua realização, visto que esta terá que ir ao encontro da mente da personagem. Assim, resta a questão que serve como fio condutor para o desenvolvimento de todo o projeto: como se filma o interior, a mente de uma personagem?

Sendo que a situação ocorre num ambiente maioritariamente rural decidi, à medida que fui construindo este momento, mostrar um pouco a tradição e os hábitos desta família, principalmente nesta altura do ano. Tratam-se de costumes com os quais me identifico, e num ambiente onde me insiro, e desta feita sirvo-me do cinema para os partilhar com um público que pretendo que seja o português.

Desenvolvimento do Guião

Uma vez delineada a situação e o momento a retratar, o de um pai que é abandonado pela família no dia em que se preparavam para festejar a passagem do ano, seguiu-se o trabalho sobre as personagens. Sabia que esta família seria constituída por quatro elementos, dos quais: um pai, uma mãe, um filho de 18 anos e uma filha mais nova que o seu irmão. As personagens foram construídas muito com base nas pessoas que me rodeiam nesta zona rural. Em cada uma dessas pessoas havia um aspeto que pudesse ser trabalhado, de forma a manter a essência da história retratada, e que, no conjunto, viriam a contribuir para uma complexidade maior das personagens do filme. O pai teria que ter, obrigatoriamente, um pequeno quintal com que se pudesse entreter nas horas vagas, para além de ter sido educado numa família mais conservadora e austera. A mãe, para além de se ocupar com as lides domésticas, teria um pequeno trabalho ao qual poderia chamar de emprego. Mais tarde, e para enriquecer o teor crítico do filme, viria a ser representado pela confecção têxtil, sobre o qual me debruçarei mais adiante, que viria a situar-se no andar inferior da sua casa. O filho, com dezoito anos, teria deixado de estudar e representaria naquela família a responsabilidade e a maturidade. À filha mais nova, de sensivelmente onze anos, estaria reservada a inocência.

Depois de construída a personalidade das minhas personagens, e de acordo com o que tinha delineado, seguiu-se a construção do guião, cena após cena, de acordo com o que pensava ser fiel e genuíno em relação às personagens. É claro, já possuía na minha mente algumas cenas, ou melhor dizendo, algumas situações específicas que gostaria de explorar mas que teriam que ser trabalhadas. O filme teria que se iniciar logo após o conflito.

Sabia que, depois do estado furioso e nervoso de António, se seguiria o arrependimento, e que este tentaria mais tarde convencer a sua família a juntar-se a ele, naquela noite de festa. António não é uma personagem que, perante aquela situação, tomaria uma atitude desesperada, o que faria mudar a história para outro rumo. Seria sim uma pessoa que continuaria, mais ou menos, com a mesma rotina, e se refugiaria nela como se o aproximasse da sua família. Este seu lado odioso faz, como que inconscientemente, parte do seu carácter, que como é claro não o desculpa por estas suas atitudes. Sente-se igualmente revoltado por perder a calma nestas situações e por não saber lidar com elas da melhor forma possível. Trata-se de uma espécie de força que o torna uma pessoa facilmente nervosa e irritada.

António não viria a constituir uma personagem de carácter pobre ou irresponsável, bem pelo contrário. Intentava-se, sobretudo, desconstruir os preconceitos ou estereótipos existentes sobre as famílias em que acontecem este tipo de situações. O agressor adquiriria aqui uma personalidade e uma presença muito diferente do que usualmente suporíamos.

Tiago, o filho de dezoito anos, apercebendo-se da gravidade da situação ao longo dos anos, regressaria àquela casa, sozinho, para conversar com o seu pai. Assim o faria porque mentalizou-se que tem agora uma posição mais responsável na família e, sobretudo, no que diz respeito a este assunto. É claramente protetor da mãe, e se lhe dessem a escolher, preferia viver com ela, sozinhos, do que com o seu pai. Tiago, com o desconhecimento da sua mãe e de toda a sua família onde se tem refugiado, regressaria para falar com o seu pai, e levar-lhe-ia, em forma de pretexto, algumas coisas para ele comer. Sabia que Tiago mostraria a vontade determinada em alterar esta situação, em jeito de ameaça, e que o seu pai a desconsideraria. Apesar de tudo isto, a sua mãe, Conceição, voltaria para aquela casa junto do seu marido. Não se trataria pois de uma separação irreversível, mas como que episódio, ao qual mais sucederiam.

Depois de terminada uma primeira versão do guião, e a conselho do meu orientador, seguiram-se algumas pequenas modificações. No entanto, sabia perfeitamente o que queria fazer e por isso todas as modificações que lhe seguiram foram em forma de complemento, para enriquecer certas cenas ou então certos diálogos. Algumas das modificações mais notáveis ocorreram depois da realização dos castings que, conforme explicitarei na devida altura, me ajudaram sobretudo na compreensão das minhas personagens. No entanto, todas as cenas da primeira versão se mantiveram, e nenhuma foi removida.

As Personagens

António

Homem de 50 anos, casado há mais de vinte, com dois filhos, uma filha de 14 anos e um filho de 18. Passa o tempo entre a pequena confecção têxtil que possui em casa, onde trabalha em conjunto com a mulher, e o pequeno quintal com animais ao lado de casa.

Provém de uma família de 10 irmãos e viu-se forçado a desistir dos estudos, após a quarta classe, para ajudar os pais a sustentar a família, a cultivar a quinta que possuíam. Nas horas vagas, tomava conta dos seus irmãos mais novos, que o fez, entre os irmãos, o mais trabalhador e árduo. Por ter sido o irmão mais velho, sofrendo assim uma educação bem mais rígida, conservadora e negligenciada do que os seus restantes irmãos, preza agora os valores tradicionais da família de uma forma muita antiquada.

É bom trabalhador e acima de tudo gosta de ajudar a família, apesar de todos os seus defeitos. Por ter crescido num ambiente muito familiar é muito bisbilhoteiro e intriguista, interessa-se pela vida alheia da região, e muitas vezes pela dos seus irmãos que o rodeiam. Tornou-se conflituoso numa família em que nem todos os irmãos vivem pacificamente entre si. Gera intrigas por aqueles que não gosta, mas ao mesmo tempo é preocupado e sensível por aqueles que ainda lhe falam e concordam consigo.

Tem uma relação razoavelmente estável com a sua mulher apesar de tomarem posições muito contrárias na educação dos dois filhos, o que está muitas vezes na base das suas discussões. António vê-se, à medida que os filhos foram crescendo, muito contrariado, fruto da diferença de gerações que os separam, e pelo facto dos filhos serem mais protetores e próximos da mãe, algo que deixa António sempre muito irritado e frustrado. O filho mais velho, agora com 18 anos, apesar de ter crescido muito com os ensinamentos do pai, tomou consciência das suas atitudes violentas, impondo-se e confrontando o pai, agindo sempre como defensor da sua mãe.

António trabalha com a sua mulher na pequena confecção têxtil que possuem em casa. Financeiramente, têm-se vindo a sustentar, mas esta conjuntura de crise económica forçou-os a despedir alguns trabalhadores, e assim a trabalharem mais, esperando-os um futuro incerto. Enquanto a sua mulher passa todo o tempo na confecção têxtil, ao lado das restantes três trabalhadoras, António preocupa-se mais com os assuntos burocráticos e com a entrega e levantamento de obras, que o deixam sempre fora de casa, passando muito do seu tempo em cafés da região a beber com os amigos.

A posição de António mudou muito à medida que a sua família foi crescendo. De uma posição fortemente patriarcal e respeitável, vê-se agora excessivamente contrariado e

confrontado pelos seus filhos e mulher, dando lugar a uma pessoa teimosa e excessivamente nervosa.

Conceição

40 anos. Ocupa-se da confecção têxtil que possui em casa e das lides domésticas. Como é ela que passa maior parte do tempo em casa, é da sua responsabilidade cuidar e educar os filhos, e conseqüentemente, quando algo não está ao agrado de António é com ela que ele discute e culpa.

Conceição provém de uma família muito similar à de António, mas ao contrário dele, ela é a mais nova dos seus 6 irmãos. Não se lhe aplica a mesma educação rígida e conservadora que António sofreu, mas de igual modo cresceu num ambiente laborioso e de sustentação da família, prevalecendo o trabalho sobre os estudos. A sua família é bem menos conflituosa que a de António. Reúnem-se mais vezes e vivem pacificamente entre si, perdurando ainda a união de família. Trata-se pois de uma família mais jovem, e sobretudo menos conservadora.

Relativamente aos filhos, Conceição toma muitas vezes atitudes protetoras, ao ponto de na opinião de António os mimar em demasia, surgindo neste contexto as várias discussões entre ambos. Apesar de já ter sofrido, ao longo dos vários anos, as atitudes violentas do marido, sabe que enquanto mulher tem que cumprir o seu dever em casa e manter-se ao lado dele. As discussões e as agressões tornaram-se cada vez mais frequentes e piores, e interiormente Conceição tem noção de que não tem propriamente uma vida feliz, mas a felicidade já não é algo que ela procure após os 40 anos. Resta-lhe pois sustentar a família. Conceição é mulher de eventualmente julgar e criticar negativamente outras mulheres, que em casos semelhantes tenham abandonado o marido, fruto da sua inveja das restantes mulheres, que de forma corajosa se recusam a viver neste mesmo estado e que, ao contrário de Conceição, têm a coragem necessária para abandonar o marido e de começarem uma nova vida.

Perante os filhos, incute-lhes a ideia da normalidade da situação defendendo que é algo que ocorre em todos os casais. No entanto, perante os filhos, sobretudo do seu filho mais velho, sabe que o mais correto e digno a fazer seria separar-se de António, mas não o faz. Dá prioridade à estabilidade da vida que por enquanto tem, e tem um enorme medo da mudança, mesmo que isso possa implicar uma melhoria.

Junto dos filhos, é ela a figura parental preferida, pela compreensão e proteção que lhes oferece relativamente ao pai, e muito por ser a vítima nesta relação. Enquanto esposa, preza os valores de união de família, mas de uma forma bem menos antiquada que António. É preocupada e trabalhadora, cumpre na máxima qualidade as suas funções enquanto mãe

e Mulher. Dedica-se à educação dos filhos e à vida doméstica da mesma forma que se dedica ao trabalho.

Tiago

Cresceu muito com os ensinamentos do pai, é trabalhador e empenhado, e desenvolveu uma maturidade incomum para a sua idade e para um jovem da sua geração. Quando mais novo, ajudava intensamente os pais na confecção têxtil e no pequeno quintal ao lado de casa, e, nas horas vagas, ou enquanto os pais trabalhavam, era da sua responsabilidade cuidar da sua irmã. Depois de terminar o secundário, desistiu da ideia de seguir o ensino superior preferindo o trabalho aos estudos, e atualmente encontra-se empregado numa pequena fábrica de automóveis da região.

Apesar de ter sido muito educado com os pensamentos do pai, à medida que cresceu tornou-se mais próximo da mãe, muito devido aos problemas familiares. Agora com 18 anos e provido do seu próprio salário, assume um papel mais responsável e ativo no seio da família, enfrentando muitas vezes o pai em assuntos que não lhe dizem respeito, ou tomando uma posição protetora em relação à mãe. Confronta muitas vezes o pai quando este não tem razão ou quando simplesmente discorda da sua opinião. Ao ser demasiadamente orgulhoso pensa que tem sempre razão.

Por não ter seguido os estudos, tornou-se mais próximo dos valores que lhe foram ensinados e das vivências da região, ao mesmo tempo que desenvolveu uma responsabilidade crescente na família. Não tem propriamente uma ambição e um objetivo de vida, com a exceção de manter-se na fábrica onde trabalha e criar uma rotina, podendo depender apenas de si mesmo. É visto pelos tios como um filho exemplar, responsável, aplicado, apesar de demasiadamente orgulhoso.

O Grande Plano

Pela leitura do guião apercebemo-nos que em algumas cenas existem aspetos especificamente detalhados que apenas poderiam ser tratados, com o devido valor, através de grandes planos. Como é o plano mais fechado, em termos de escala, é aquele que nos informa acerca dos sentimentos das personagens. Por exemplo, a descrição dos passos pesados e das mãos trémulas do protagonista ocupam, aproximadamente, dois terços da segunda cena. Seria muito mais fácil filmar o rosto enfurecido da personagem e, eventualmente, seria muito mais convidativo e apreciado, mas, em simultâneo, seria também fingido. Aqueles passos pesados e aquelas mãos trémulas só poderão surgir de

alguém que de facto está a vivenciar o momento e sobretudo a personagem, como um todo, muito semelhante ao que *D.W. Griffith* nos mostrou no seu filme *Intolerance*.

Num momento posterior, a evolução da personagem é-nos mostrada, simbolicamente, através de uma panela de água a ferver, que a partir do seu momento de serenidade atinge a ebulição. Logo a seguir, a comida é destroçada ferozmente pelas galinhas, a mesma comida que à partida seria para os filhos e para a sua mulher. Só este facto, torna a imagem indecente e hedionda, onde se junta ainda o tratamento fechado do plano. Na cena imediatamente posterior, esta imagem das galinhas a despedaçar a comida dá-nos lugar, em tom de comparação, ao espetar do garfo de António, de forma bruta e sucessiva, que parte a comida em duas metades, que simbolicamente nos remete para o estado da família. António, sozinho, mantém-se naquela casa enquanto a sua mulher e os seus filhos se encontram separados dele.

Mais tarde, é-nos detalhada uma aranha que lentamente mata a sua presa. Apesar do seu valor simbólico e metafórico, esta imagem, por si só, é capaz de criar efeitos no espectador, de forma sensorialista. Em tudo isto, e noutros casos, é fundamentalmente minha intenção que o grande plano forneça ao filme aquilo que não pode ser fornecido de outra forma. Curiosamente aqui o grande plano não é aplicado ao rosto, o que o cinema maioritariamente sempre nos ofereceu, mas sim a objetos e animais, que melhor que rostos, nos conseguem transmitir o sentimento partilhado pelo protagonista. Pretendi sobretudo auxiliar-me de tudo o que rodeia aquelas personagens para exprimir os seus pensamentos. Tal como Jean Epstein afirma, a câmara garante “um sentimento de vida aos objetos que ela define”, que ganha a sua máxima expressividade e força no grande plano. É de facto o poder transformativo e animista da câmara, ao conceder uma espécie de vida ao objeto.

Para além disso, os objetos, patentemente estranhos à ação, revelam estar monstruosamente presentes (a panela, os doces, os petiscos, o aparato de cozinha, etc.) e solicitam a atenção do espectador sem que sejam forçosamente apresentados.

Pré-produção

Casting

De modo a reforçar o carácter verosímil e real da situação foi minha vontade proceder à realização de diversos castings na zona onde iria filmar. Deste modo, e visto que a curta-metragem expressaria uma cultura muito local, trabalharia com pessoas próximas a estas tradições. Para além disso, pela realização dos castings, teria a oportunidade de trabalhar com atores amadores de um forma mais próxima e processual, na medida em que me seria permitido encontrar-me com eles várias vezes para ensaiar, o que me seria impossibilitado ao trabalhar com atores profissionais. Este último motivo viria a ser determinante para o conceito do projeto que tinha em mente. Visto tratar-se de um segundo projeto pessoal, o trabalho a desenvolver teria que ser mais avançado e rígido, e estes castings possibilitavam-me um trabalho vantajoso em termos académicos. Indubitavelmente, o trabalho entre o realizador e ator é pouco aprofundado no meio académico, quer em licenciatura quer em mestrado, e é em simultâneo o mais importante trabalho que o realizador terá que enfrentar nas filmagens e na preparação do projeto. Ao mesmo tempo, sabia que a realização dos castings me ocupariam bastante tempo, enquanto produtor, que poderia eventualmente ser dedicado a outros aspetos de produção e realização. Contudo, o mais importante fator para um produtor é a meu ver o tempo e através de uma boa gestão de calendário seria perfeitamente conciliável. Enquanto realizador, sabia que isto me possibilitava um trabalho que de outra forma não me seria possível.

Foram realizados três castings no geral, que ocorreram durante o mês de janeiro em localidades diferentes. Para isso, procedi à reserva de três auditórios que de certa forma se destacassem junto da população. Graças à amabilidade de diretores e vereadores perante a causa, foi-me possível realizar os castings sem quaisquer custos. O mesmo se aplica ao meio de divulgação, os jornais regionais e mesmo as rádios divulgaram o acontecimento de uma forma massiva junto dos interessados. Adicionalmente, efetuei algumas entrevistas para as rádios, para que de certa forma aumentasse o valor da notícia e consecutivamente do evento. A par disto, foi necessária a colocação de diversos cartazes pelas diferentes localidades, tendo em vista sempre uma maior angariação de pessoas para o casting. Como é fácil de perceber, todo este trabalho que os castings envolveram foi eventualmente o mais cansativo e aborrecido de todo o projeto, porque não se tratou de um trabalho propriamente criativo, e apesar de todas as vantagens a ele associadas, não se possuía quaisquer certezas de que daqui se conseguiriam os melhores atores para o projeto. Os castings foram abertos a toda a comunidade, e não apenas a atores amadores. O meu maior interesse seria trabalhar com pessoas que de certa forma se relacionassem com as

personagens e que pudessem dar um contributo pessoal, e, mais importante do que isso, surpreenderem-me enquanto realizador.

Método de Casting

Chegado ao momento dos castings, pude contar com a ajuda do meu assistente de realização e de dois assistentes de produção. Assim, enquanto que parte dos elementos se ocupavam da inscrição dos interessados, eu e o meu assistente de realização, no auditório, ocupávamos-nos do casting propriamente dito e da respetiva gravação. O casting tinha em vista a obtenção de atores para as três personagens que compõe a curta-metragem: António, Conceição e Tiago. Aqui, adoptei um método pouco convencional, mas não menos interessante. À chegada de cada participante foi-lhes dado, em papel, apenas uma caracterização da personagem, de acordo com o perfil da pessoa. Não lhes foi atribuída qualquer cena do guião, nem uma sinopse do mesmo, mas apenas uma caracterização geral da personagem. Assim, enquanto que o participante esperava a sua entrada, teria a oportunidade de estudar a personagem, e dar-lhe uma complexidade pessoal, que viria a ser diferente de pessoa para pessoa.

No momento do casting propriamente dito, eu, enquanto realizador do projeto, formulava certas perguntas acerca da personagem, ali retratada naquele papel que lhe foi entregue. As perguntas tinham um teor fortemente pessoal, que variavam de personagem para personagem. Questionava muitas vezes, quanto ao papel de Conceição por exemplo, como é que a participante imaginaria a casa da personagem, como é que ela se vestiria, como é que se comportaria, qual seria a primeira coisa que faria pela manhã, como é que falaria, como é que seria a sua relação com os filhos, o que é que ela faria numa passagem de ano, etc.. Assim, para além de ter a oportunidade de verificar se a visão do(a) participante correspondia à minha visão, enquanto realizador e argumentista, teria a oportunidade de desenvolver certos aspetos do meu projeto, de acordo com o que seria conversado, e inclusive, acrescentar certas complexidades à personagem que só uma visão mais madura da vida poderia fornecer.

Após este espaço de questionamento acerca da personagem, questionava um pouco a personalidade do(a) participante. Perguntava se seria uma pessoa nervosa ou calma, se mantinha uma boa relação com os pais (no caso do participante para a personagem de Tiago), com o marido, como costuma passar a passagem de ano, se discute muito, se é submissa/o, etc.. Através disto, conheceria melhor aquela pessoa que estava à minha frente e poderia analisá-la, se seria capaz de dar um contributo pessoal à personagem, ou se pelo contrário não se adequava à situação. Como é claro, uma vez que não se tratavam de atores profissionais e muitas vezes nem de amadores, as pessoas que seriam totalmente diferentes da personagem, em personalidade e carácter, teriam mais dificuldades em

interpretá-la. Repito uma vez mais que o meu maior interesse seria manter a originalidade da pessoa e, por isso, quanto mais a pessoa se assemelhasse à personagem, melhor seria.

No caso dos participantes para a personagem de Tiago, e se após estes dois espaços continuavam a suscitar o meu interesse, pedia que interpretassem uma pequena situação. Foi-lhes dito que imaginassem o regresso de Tiago àquela casa para conversar com o seu pai, e que em jeito de pretexto levava consigo comida. Obviamente, o ator que viria a interpretar a personagem de Tiago teria que ser um jovem capaz de enfrentar o pai, e não um jovem que nunca tivesse discutido. Os resultados obtidos foram bastante interessantes. Alguns jovens encontravam-se mais preparados para uma interpretação, no caso de jovens atores amadores de teatro que se propuseram a participar no casting, como foi o caso de Diogo Freitas. O Diogo, no momento em que lhe foi pedido que representasse, aproximou-se muito do que se encontrava escrito no guião, sem que quaisquer informações deste lhe fosse comunicado. Por isso, e finalmente, viria a ser-lhe atribuído o papel de Tiago.

Nos três castings efectuados verificou-se uma grande participação de mulheres que, obviamente, concorriam pela personagem de Conceição. À medida que efetuava o casting a cada participante, tive a oportunidade de verificar que são inúmeros os casos de problemas conjugais. Por incrível que pareça ser, e estas foram palavras repetidas por inúmeras participantes, muitas mulheres identificaram-se com a personagem retratada naquele papel, que não ocultava a violência doméstica a que Conceição estava sujeita. Em cada participante, se não lhe tivesse ocorrido um caso semelhante, conheceria alguém com quem tivesse acontecido. No entanto, muitas destas figuras femininas confessaram que tiveram a coragem de abandonar o marido, e começar de novo a sua vida. Outras, chegavam a dizer que se tratava de uma situação difícil e que ainda não tinham dado “o próximo passo”. Como é claro, este diálogo com estas diversas mulheres que passaram pela mesma experiência, permitiu-me desenvolver uma certa sensibilidade, e acima de tudo, conferir uma complexidade ao guião bem mais realista. Isabel Ribeiro admite ter-se sujeitado a um casamento difícil, e por causa disso se ter divorciado. Trata-se de um caso de um mulher muito diferente de Conceição, mesmo em termos temperamentais e de carácter; no entanto, por ser tão dissemelhante da personagem, acaba por conferir uma certa falsidade à personagem de Conceição, quando volta àquela casa e se sujeita de novo às aquelas condições. Isabel Ribeiro viria por estes motivos a ser escolhida para interpretar o papel de Conceição. Se no caso de Tiago temos um ator que em certos aspetos se aproxima da personagem, aqui reforça-se a falsidade do regresso da esposa pela discrepância entre pessoa e personagem. Ao mesmo tempo que a Isabel Ribeiro passou por um casamento difícil, ela teve a coragem de mudar a sua situação. Trata-se pois de uma pessoa com um carácter bastante mais impiedoso e menos conservador. Já nos castings ela mostrou ser uma pessoa capaz de contribuir com esta falsidade a que me refiro, principalmente na sua forma desembaraçada e ativa. Isto viria a manifestar-se principalmente no caminhar da

personagem de Conceição, nas sequências finais do filme. A forma como fala com os filhos nessa mesma cena, viria remeter-nos para um tom de superação.

Infelizmente, não foi possível conseguir através dos castings um ator para a personagem de António. Num total de 36 participantes, apenas surgiram dois homens, dos quais nenhum possuía o perfil indicado para a personagem. Simultaneamente, e tratando-se da personagem principal do filme, o mais acertado seria apostar num ator profissional, e depois de não se ter obtido resultados no casting quanto a esta personagem, confirmou-se tal facto. Contactei o ator António Capelo, a minha primeira opção, que infelizmente recusou a trabalhar novamente com a Universidade da Beira interior, pela experiência passada. Depois disto, a minha atenção recaiu sobre o ator Paulo Calatré, um ator profissional de teatro do Porto. O Paulo, como tive oportunidade de ver em fotografias, possuía um perfil ideal para a personagem, de acordo com o que eu tinha idealizado. Depois de o ter contactado e inclusivamente lhe ter enviado o guião do filme, o Paulo Calatré mostrou-se entusiasmado em participar no projeto, que foi o que acabou por acontecer.

Por tudo isto, considero que os castings, da forma como foram realizados, não serviram apenas para obter atores para o projeto, mas para me aproximar das pessoas e absorver opiniões e visões da realidade muito diferentes das minhas. Todos os diálogos com os diferentes participantes serviram para me preparar para a direção de atores, na medida em que me ajudaram a desinibir e a conversar com eles abertamente sobre certos aspetos. Assim, chegado ao momento das filmagens, sabia perfeitamente do que queria de cada ator, a forma como se comportaria e os seus limites. Este casting foi certamente o processo mais vantajoso de todo o projeto, e sinto que me permitiu alcançar uma maturidade e uma visão diferente da que inicialmente tinha em mente. O casting mostrou ser o primeiro trabalho, no desenvolvimento deste projeto, em que tive contacto com pessoas diferentes, com ideias diferentes e com mais experiência de vida. O segundo contacto viria a ser nas filmagens.

Répérage

Os meses seguintes aos castings foram maioritariamente ocupados com a procura dos locais para filmar, ou seja, com a répérage. Depois do levantamento de todos os locais necessários à boa concretização do projeto, concluiu-se que seria imprescindível uma habitação, e de preferência moradia isolada, totalmente livre e disponível. Seria importante que os diversos décors não fossem distribuídos por moradias diferentes, mas que pertencessem ao mesmo espaço. Isto permitiria que as opções de realização pensadas não fossem colocadas em causa, porque, conseqüentemente, o valor do projeto poderia estar em risco. Assim sendo, efetuei uma vasta pesquisa entre os diferentes gestores

imobiliários da área. Numa primeira instância, recorri aos serviços de internet para localizar moradias. Estas moradias viriam a ser selecionadas tendo em conta o décor principal, a cozinha. A cozinha teria que ser principalmente rústica, em tons de castanho escuro, de móveis ornamentados, com janela ao pé do lava-louças e mesa ao centro, preferencialmente sem balcão, enfim, uma cozinha muito típica e tradicional dos anos noventa. Tendo em conta estas exigências, e outras, como por exemplo a existência de uma porta com acesso ao exterior, e do lado oposto um corredor que daria acesso aos quartos, foram localizadas diversas moradias de diferentes agências imobiliárias. Creio que foram selecionadas cerca de 50 habitações, entre as cidades de Famalicão e Guimarães.

Depois desta primeira fase, a de recolha de imóveis, seguiu-se o contacto junto da respetiva agência imobiliária. Como seria de esperar, os agentes não se encontravam autorizados a partilhar o contacto direto do proprietário, o que facilitaria imenso a produção do projeto. Depois de referir a causa do projeto, partilhei as informações dos imóveis selecionados. Junto dos respetivos agentes, foi-me informado que muitas das moradias mobiladas se encontravam habitadas pelos próprios proprietários, o que dificultaria a boa preparação e realização do projeto, como já foi referido. Outras moradias, se não se encontravam mobiladas não tinham serviços de água e luz. Por todos estes motivos, a maior parte dos imóveis selecionados foram imediatamente eliminados, restando apenas uma pequena fração de habitações disponíveis para contacto. Depois desta filtragem, por assim dizer, foi-me prometido que entrariam em contacto com os respetivos proprietários e que explicariam devidamente a situação, e que posteriormente eu seria contactado. Isto verificou-se em todas as diferentes agências imobiliárias. Passado aproximadamente um mês, e sem qualquer resposta por parte das agências, restou-me uma única alternativa.

A moradia da minha avó paterna encontrava-se totalmente desocupada e mobilada. Apesar do espaço não ser o idealizado, principalmente em termos de tamanho, a configuração arquitetónica estava muito próximo do que era exigido. A cozinha, sem balcão, possuía uma mesa ao centro, com armários ornamentados em tons de castanho, uma porta de acesso ao exterior e em frente a ela uma porta que daria acesso ao corredor e consecutivamente aos quartos. O espaço viria a ser mais reduzido, mas visto que não me restava outra solução, esta foi a moradia pela qual acabei por optar para a gravação do projeto. Perante os problemas que a moradia apresentava, restava-me adaptar as minhas opções de realização para o que era permitido, de forma a que o sucesso do projeto continuasse a não ser colocado em causa. De imediato, conversei com os diretores técnicos, de fotografia e som, e com a diretora artística, para lhes comunicar a escolha do cenário com o respetivo envio de fotografias, para que estivessem a par do seu tamanho, e assim pudessem resolver todos os problemas que eventualmente daqui pudessem surgir. Dado que o espaço não era o idealizado, este teria que ser obviamente compensado com a decoração em si, e por isso,

junto da diretora artística procedemos a um levantamento de soluções. Apesar de tudo, a cozinha apresentava uma estética interessante, pela presença dos azulejos clássicos e muito portugueses nas paredes. Isto permitiu que tornasse a ambiência da cozinha mais interessante, e simultaneamente mais acolhedora. Por outro lado, a antiguidade exagerada da cozinha encontrava-se bem expressa no seu lava-louças, de forma destacada e descombinada dos restantes elementos. No entanto, e sem quaisquer meios para solucionar este problema, teve-se que assumir o presente lava-louças da cozinha.

Apesar do tamanho reduzido do espaço, principalmente da cozinha, seria imprescindível a colocação de todo o material necessário para filmar, material de luz e de som, de forma a conseguir o melhor trabalho possível. Para isso, e enquanto produtor, procurei satisfazer todos os pedidos dos diretores técnicos, o que envolveu a colocação de barras horizontais junto do teto da cozinha (policates improvisados). Isto permitiu que se pudesse afixar material fora do campo de visão da câmara, de forma a que determinados planos pudessem ser exequíveis, sem colocar em causa o trabalho dos diretores de fotografia e de som.

A confecção têxtil fora o único local que desde a criação do projeto se encontrava assegurada. Para isto, contribuiu a ajuda e o apoio de familiares meus, que felizmente possuem uma confecção têxtil. Desde logo, não foi necessário realizar uma *répèrage* no que tocava a este espaço, visto que se encontrava garantida.

Angariação de Apoios

Um dos aspetos mais importantes na produção de uma curta-metragem é sem dúvida o financiamento e a angariação de apoios. Ao longo de todo o desenvolvimento do projeto, desde a fase de escrita e desenvolvimento do guião, procurou-se o maior número possível de apoios. Estes pedidos de apoio efetuaram-se sobretudo junto de várias empresas locais que de certa forma pudessem contribuir para uma boa produção do projeto. Estas empresas, e estes pedidos de apoio, visavam sobretudo a contribuição com produtos que permitissem atenuar os custos totais da curta-metragem. Uma vez que nos situamos num contexto de crise económica, a angariação de valores monetários, por assim dizer, tornou-se impraticável, e as empresas têm sempre uma afinidade maior em participar neste tipo de projetos académicos quando lhes é pedido um apoio em géneros.

Um dos primeiros apoios que se procurou dizia respeito à alimentação. Como é sabido, a alimentação de toda a equipa representa uma vasta porção no orçamento de uma curta-metragem. De forma a diminuir estes custos, contactaram-se várias empresas de distribuição alimentar, inclusivamente hipermercados. Apesar dos vastos contactos que se efetuaram nesta área, obtiveram-se duas respostas positivas. Uma empresa local de produtos alimentares aceitou doar ao projeto uma vasta gama de congelados. Junto de um

hipermercado, conseguiu-se um apoio em produtos que perfazem um total de 350 euros. Estes produtos serviram quer para alimentar a equipa quer para serem expostos no décor, mais precisamente na cozinha, de forma a publicitar as marcas apoiantes. Para além disso, através da cantina de um centro social obtiveram-se todos os almoços para toda a equipa, atores e técnicos, nos diferentes dias. Por tudo isto, os custos que diziam respeito à alimentação da equipa conseguiram-se anular na totalidade.

Junto da Câmara Municipal de Famalicão, através de sucessivas reuniões, foi-nos concedido o transporte de todo o equipamento necessário, quer no dia de levantamento quer no da entrega do mesmo. Assim, os custos de transporte quanto ao levantamento e entrega de material junto da Universidade foram nulos na produção do projeto. Obviamente, este apoio permitiu que reduzíssemos o orçamento em quase 300 euros, pelas despesas de combustível e portagens associadas. Através da junta de freguesia onde resido, e onde seria filmado toda a curta-metragem, conseguiu-se um apoio financeiro no valor de 300 euros. Este apoio irá permitir certamente o envio da curta-metragem para diversos festivais, uma vez que juntamente com o financiamento por parte da UBI o orçamento provisório encontrava-se totalmente coberto.

A par disto, através de um hotel local, conseguiu-se gratuitamente o alojamento para o ator principal. Os restantes atores, uma vez que residiam na cidade de Famalicão, não necessitavam de alojamento a cargo da produção do projeto. É óbvio que este factor, de se tratar de atores locais, permitiu que de certa forma reduzíssemos estes custos de alojamento. A equipa técnica viria a alojar-se na minha casa.

Apesar do enorme esforço em conseguir o maior número possível de apoios, os custos totais do projeto foram bastante reduzidos devido a estes apoios conseguidos. Felizmente há que contar com estas e outras empresas para este tipo de projetos, uma vez que o financiamento académico é mínimo.

A Equipa

Visto tratar-se de um projeto de mestrado, a escolha da equipa recaiu completamente no realizador. Para isso, tive em atenção o trabalho realizado por diversos colegas meus, que por norma costumam acompanhar-me nos projetos. No entanto, os cargos principais do projeto viriam a ser distribuídos de acordo com as exigências e as necessidades do mesmo, e para isso procedi a uma escolha minuciosa de diretores técnicos, de acordo com o trabalho que têm vindo a desenvolver. Ironicamente, estes cargos principais viriam a ser ocupados por elementos com quem nunca tinha trabalhado anteriormente. Esta decisão, embora arriscada, viria a ser fundamental para o sucesso do filme, porque sabia que cada um dos elementos trabalharia para o melhor resultado possível, com total determinação.

Direção de Arte

A escolha para a direção artística viria a recair sobre uma ex-aluna de cinema da UBI, com quem felizmente já tinha tido a oportunidade de trabalhar anteriormente. A Inês Lebreaud, depois da sua licenciatura, focou-se na direção de arte, e depois de ter visto alguns dos seus trabalhos mostrou ser um potencial reforço para o projeto. Sabia que a direção artística do filme seria exigente, uma vez que reincidia bastante sobre a realidade e a naturalidade. Depois de lhe comunicar a minha vontade, e inclusive de lhe enviar o respetivo guião, a Inês mostrou-se bastante entusiasmada em participar no projeto. Desde logo, mostrou-me a sua intenção e a sua visão sobre a história narrada, e partilhou comigo quais seriam as suas intenções. A diretora artística viria mais tarde a ser um elemento fulcral para a construção de toda a ambiência do filme, muito conseguida através da decoração do espaço. Enquanto sua responsabilidade, a Inês alertou-me para vários aspetos que poderiam de certa forma enriquecer a curta-metragem, como a importância da paleta de cores, nos diferentes elementos expostos e até mesmo no guarda-roupa. Para ilustrar um pouco esta sua influência, em baixo encontra-se a nota de Intenções da Diretora de arte. Em anexo seguem os primeiros *sketches* realizados para os diferentes décors.

“

Nota de Intenções de Direção de Arte - Inês Lebreaud

O Ar que Respiramos, de Helder Faria

Ao fim de três linhas de guião, eu tinha na minha cabeça a imagem da casa de António - uma casa de campo, rústica, não muito grande, rodeada de uma vasta porção de terreno. A cozinha, o décor mais importante do filme, enquadra-se nessas características - rústica, não muito grande, e tornada ainda mais pequena pelos elementos e adereços que nela se acumulam. Quero - queremos - que se perceba dela um sentimento de clausura e um ambiente intenso, como o do distúrbio familiar que observamos. Nesta cozinha rústica, construída de madeira ornamentada, o mais importante são os objetos que a ocupam. Próprio de uma cozinha de campo, que é geralmente um espaço de reunião de família, esta cozinha tem a televisão sempre ligada e o louceiro decorado com fotografias de família e, sendo neste décor que se desenrola a maior parte da ação, essa característica tem de ser utilizada de forma a deixar passar para o espectador alguma informação sobre esta família que António quer que volte para casa.

Por este motivo e porque aqui o objecto é também parte importante da narrativa, neste filme o *set dressing* ganha uma importância maior que a do *set design*. É preciso escolher bem os objetos e é preciso dispô-los com rigor, na sua desarrumação. O guião introduz-nos a uma cozinha desarrumada, consequência dos

vestígios de uma rotina interrompida; e depois dá-se o oposto, a quietude desse abandono é interrompida pela tempestividade da personagem de António - e o realizador quer frisar isso. Ao abordarmos esta particularidade do filme e do cenário, o Helder mostrou-me imagens de quadros, de naturezas mortas: a pintura de uma natureza morta tem sempre essa característica de todos os objetos nela representados parecerem cuidadosamente deixados ao acaso. Essa vai ser a minha base de pensamento na disposição dos objetos, não só na cozinha, mas na generalidade dos cenários.

A paleta de cores não irá muito além das cores de terra, como é próprio das naturezas mortas; castanhos, cores pálidas e sem vida. Cores que ajudam também a acentuar a sensação de abafamento que pretendo. Mas serão contrastadas com cores mais fortes, perdidas por ali em decorações festivas próprias da quadra em que se desenrola a ação: as luzes de natal e o verde forte do pinheiro; a toalha de Natal disposta na mesa; o laranja das filhoses e as cores carregadas das frutas cristalizadas sobre o bolo rei.

A roupa de António fará parte desse contraste. O vermelho é uma cor que é facilmente ligada à agressividade, à masculinidade e que denota até um certo orgulho e superioridade, além de dar destaque à intromissão da personagem nos objetos do cenário e às ações bruscas. Sendo António um homem de 45 anos que está ligado ao campo, parece-me que uma camisa com padrão axadrezado se encaixa perfeitamente e permite utilizar o vermelho de forma mais discreta, sem que seja forçado ao espectador.

Para a mulher, a mãe, os tons de azul assentar-lhe-ão melhor. O azul é uma cor melancólica e o ideal para a vestir no seu regresso à prisão de que quis fugir. A cor vai permitir também que se destaque do resto, como uma personagem que não pertence àquele quadro.”

Direção de Fotografia

Depois de ter visto alguns dos trabalhos realizados no ano anterior, em mestrado, a minha escolha para a direção de fotografia recaiu preferencialmente sobre o Leandro Fuzeta, um colega saído da UBI alguns anos passados. Depois de ter visto o seu trabalho na curta-metragem “O Homem Que Remava o Barco”, sabia que este seria capaz de contribuir positivamente para o projeto, quer a nível criativo quer a nível técnico. Junto do professor José Luís Carvalhosa informei-me acerca de alguns alunos, ao mesmo tempo que lhe expressava o tipo de ambiência e luz desejada. O Leandro viria a ser também aconselhado pelo professor uma vez que ia muito ao encontro do seu registo. A fotografia do filme teria que ser sobretudo muito realista e natural, quase como que inexistente aos olhos do espectador, mas simultaneamente trabalhada, a nível de contrastes, o jogo entre o claro e

escuro, e a nível de cores, cores frias e cores quentes. Para além disso, sempre foi minha intenção que a imagem contivesse grão, e que não se tratasse de uma imagem limpa e perfeitamente definida, por assim dizer, mas que pelo contrário se assemelhasse ao máximo às pinturas de natureza-morta e à exposição de película. Depois disto, entrei em contacto com o Leandro Fuzeta. A seu pedido, enviei-lhe o guião, para que pudesse estar a par do exigido pela curta-metragem, e para que de certa forma se aliciasse em participar no projeto. Feito isto, e depois de ter uma primeira confirmação por parte do Leandro, algumas semanas depois informou-me que não lhe seria possível envolver-se no projeto, uma vez que as datas coincidiam com um documentário que iria desenvolver, e que seria remunerado. No entanto, o Leandro aconselhou-me de imediato um colega seu, diretor de fotografia, com quem ultimamente tem vindo a trabalhar, e que esse seu colega teria toda a disponibilidade em participar. Esse colega seu seria o Guilherme Daniel, que viria a ser o diretor de fotografia do filme. Depois de nos ter colocado em contacto, procedi ao envio do guião ao Guilherme, e informei-lhe acerca das datas de filmagens. A par disto, expliquei-lhe como funcionavam geralmente os projetos da UBI e, passado alguns dias, o Guilherme viria a confirmar o seu envolvimento no projeto. Interiormente sabia que seria um pouco arriscado trabalhar com um diretor de fotografia saído de outra escola, neste caso da Escola Superior de Teatro e Cinema, sobretudo porque me era desconhecido o seu método de trabalho. No entanto, ao mesmo tempo que seria um problema, este poderia ser a maior virtude do projeto. Tinha a oportunidade de trabalhar com alguém com um registo completamente diferente, uma vez que o Guilherme tem vindo a trabalhar profissionalmente no sector publicitário. Isto garantiu-me, à partida, uma fotografia muito diferente do que por norma se tem vindo a desenvolver na UBI, o que ia muito ao encontro das minhas expectativas.

Direção de Som

Enquanto realizador tinha a perfeita noção de que o som do projeto viria a ser o mais exigente, dentro dos elementos técnicos. Isto viria a afirmar-se desde o guião, onde diversas cenas se encontravam construídas à base de ambiências sonoras. Para além disso, o filme poderia ganhar significativamente se o som fosse devidamente trabalhado, técnica e criativamente. Para isto, o primeiro nome que me surgiu foi o do Paulo Lima. Isto deveu-se sobretudo ao trabalho que o Paulo tem vindo a apresentar a nível de som, e sabia que o Paulo seria capaz de um excelente trabalho criativo, ao ponto de acrescentar diversas sonoridades e diversos aspetos na construção de toda uma ambiência fílmica, que originalmente não tinham sido pensadas. Simultaneamente, o Paulo é oriundo de Famalicão, onde o projeto viria a ser filmado. Assim, teríamos a oportunidade de trabalhar mais próxima e processualmente, tendo em vista sempre o melhor resultado possível.

As Filmagens

Depois de todo o trabalho de pré-produção, seguiu-se o período de filmagens. Imediatamente antes do arranque das filmagens, foram dispensados dois dias exclusivamente para o trabalho de direção de arte. Assim, durante estes dois primeiros dias a Inês Lebreaud, juntamente com as suas assistentes (Débora Monteiro e Ana Gavina), tiveram a oportunidade de adiantar todo o trabalho de decoração e guarda-roupa, que posteriormente seria necessário para o bom arranque das gravações. Este trabalho é inerente a qualquer projeto cinematográfico, e permitiu que reduzíssemos o tempo e consequentemente os atrasos nos primeiros dias de filmagens. Uma vez que o projeto não seria filmado por ordem cronológica, seria necessário a alteração do décor durante os diferentes dias. Assim, teve-se em atenção que a equipa de direção de arte não fosse sobrecarregada com os diferentes cenários. O mesmo diz respeito às equipas de imagem e som. De forma a que tudo fosse perfeitamente exequível, na hora da planificação do mapa de filmagens teve-se em atenção estes diversos fatores, e planearam-se as cenas de forma a que tudo fosse preparado e filmado com a melhor precisão possível. Como as filmagens decorreram maioritariamente na parte da tarde, a equipa de direção de arte teria a oportunidade de trabalhar os cenários ao longo dos diversos dias, de acordo com o que seria filmado diariamente. O mesmo se aplica aos diferentes técnicos, de imagem e som, que de acordo com as minhas indicações dadas a cada dia prévio, preparavam tudo aquilo que lhes dizia respeito.

Como se tem aqui a oportunidade de verificar, os diferentes elementos da equipa, embora sendo individualmente responsáveis por diferentes aspetos, trabalharam de forma muito harmoniosa, tendo em vista sempre o melhor resultado possível. Tentou-se ao máximo não sobrecarregar a equipa, uma vez que o contrário se iria refletir no trabalho realizado, de uma forma negativa. No geral, o mapa de rodagens foi rigorosamente cumprido, tendo-se verificado alguns ligeiros atrasos que em nada influenciaram a boa continuação das filmagens. Uma vez que todos os elementos se encontravam perfeitamente conscientes do trabalho de que estavam responsáveis, foi possível ocupar-me com outros aspetos, como a direção de atores e enquadramentos. Ao mesmo tempo, o papel de produtor de que eu era responsável foi quase como que entregue ao meu assistente de realização, Luís Sérgio, que apenas partilhava comigo informações absolutamente imprescindíveis, de modo a retirar-me do máximo de tarefas possíveis. Isto permitiu focar-me exclusivamente na realização, e concentrar-me perfeitamente no meu trabalho. A par disto, todos os elementos da equipa trabalharam de forma excecional, como se de uma curta-metragem profissional se tratasse. Não foi necessário intrometer-me no trabalho das equipas de imagem e som, apenas quando algo se distanciava da minha visão sobre a cena. Outras vezes viriam a ser os diretores técnicos a aconselhar-me de certos aspetos a eles inerentes, de forma a intensificar o que era de mim desejado.

A gravação dos planos seguiu muito o que estava delineado na planificação técnica, tendo-se verificado poucas alterações a este nível. A quantidade de planos manteve-se e as alterações efectuadas dizem sobretudo respeito a movimentos de câmara e enquadramentos. Foi necessário adaptar, de certo modo, o que estava estipulado no meu guião técnico ao décor e mais propriamente aos espaços, um vez que não eram os mais indicados, conforme já foi referido. Independentemente destas e outras mudanças, as exigências do projeto mantiveram-se e todas elas foram de certa forma cumpridas. A nível imagético, o projeto encontrava-se inteiramente planeado desde a fase de planificação, e desta forma as gravações decorreram muito à base de cumprir o estipulado.

Direção de Atores

Um dos maiores desafios enquanto realizador viria a ser a direção de atores. Para isto, revelou ser fundamental todo o trabalho efetuado na fase de castings, que me ajudaram, em certa medida, a preparar as personagens e a comunicar com os atores, naquele caso com os participantes. Como já foi aqui referido, o papel de António viria a ser desempenhado pelo ator profissional Paulo Calatré. Uma vez que nunca tinha trabalhado com ele anteriormente, em qualquer outro projeto, era-me totalmente desconhecido o seu método de trabalho. Neste caso, o trabalho entre realizador e ator viria a ser muito pouco aprofundado, o que é inerente a qualquer filme de escola, um vez que em muitos dos casos o primeiro contacto com o ator é no próprio dia de filmagens, que foi precisamente o que acabou por acontecer. No entanto, teve-se o cuidado de agendar para o primeiro dia de filmagens cenas menos exigentes, quer a nível de realização quer a nível de interpretação. Isto permitiu que reservássemos algum espaço para conversarmos acerca da sua personagem e do projeto em geral. De certa forma, senti que o Paulo compreendeu a personagem, o seu carácter, o seu passado, a sua forma de agir e de falar. O Paulo Calatré, conforma viria a demonstrar ao longo das filmagens, é um ator que gosta bastante de improvisar. Neste aspecto foi necessário ter um especial cuidado para que o ator não se afastasse da personagem e que não exagerasse em certos aspectos. De uma forma geral, foi bastante enriquecedor trabalhar com o Paulo Calatré, uma vez que revelou ser uma excelente pessoa para trabalhar, um ator muito compreensivo e ao mesmo tempo muito instantâneo.

No que toca aos restantes dois atores, conseguidos através dos castings, o processo de trabalho foi muito mais demorado. Uma vez que estes dois atores não possuíam qualquer tipo de experiência a nível de cinema, e no caso de Isabel Ribeiro nem de representação, o trabalho efectuado foi bem diferente. A estes dois atores foi-lhes pedido que representassem a si mesmos. Assim, para além de atores, teria a oportunidade de ter presentes aspetos muito genuínos e originais, de cada personalidade respectivamente. Uma vez que estes dois atores foram conseguidos através dos castings, o contacto pessoal foi

muito mais fácil e acessível e, por isso, decorreram várias reuniões que serviram um pouco para debater os aspectos das personagens. No caso do Diogo Freitas, teve-se a oportunidade de ensaiar os diálogos antecipadamente, dando-lhe a conhecer as intenções da cena. Isto viria a fazer com que no dia de rodagens o tempo de ensaio fosse bastante mais reduzido. Este fator viria a contribuir para a espontaneidade da cena, de modo a que o diálogo não se tornasse demasiado mecânico. Ao contrário deste caso, as cenas destinadas à Isabel Ribeiro eram muito menos exigentes. Aqui, contribuiu o facto de a Isabel ser mãe, e cumprir diariamente uma mesma rotina. A Isabel viria a desempenhar uma personagem com costumes e hábitos muito semelhantes a si, mas totalmente diferente em carácter. Uma vez que a Isabel não tinha qualquer experiência em representação, servi-me dela para me aconselhar sobre a situação da personagem, da forma como prepararia o pequeno almoço, por exemplo, ou até mesmo da forma como acordaria os seus filhos. A Isabel revelou ser uma pessoa com grande potencial para a representação e gostaria imenso de voltar a trabalhar com ela em futuros trabalhos, com um nível de exigência muito maior.

Em suma, e tendo em vista o resultado obtido, penso que o trabalho efetuado com os atores foi bastante produtivo e muito animador. Os atores trabalharam de uma forma excepcional, contribuindo, muitas das vezes, para o aumento do teor artístico e original das personagens. A relação gerada entre os atores e a equipa técnica foi muito agradável, o que é bastante positivo. Toda esta relação entre os vários elementos da equipa e todos aqueles que contribuem para o sucesso do filme é, de certa forma, transmitida para o próprio filme. Uma boa relação só poderá resultar num trabalho positivo.

Realização - Casos Específicos

Cena 2

Fragmentação do espaço

Desde o momento de criação do guião algumas cenas foram construídas e descritas com o pensamento voltado para a realização. É o caso desta segunda cena em que, pela primeira vez, nos é apresentado António. António entra naquela cozinha, que nos fora apresentada de uma forma calma e sossegada, de um modo furioso e sobretudo repentina. Numa primeira instância, no momento da sua entrada, foi o principal objetivo criar no espectador um efeito de surpresa, assustando-o. Deste modo, colocou-se o espectador no ponto de vista desta cozinha que é surpreendida pelo tom odioso de António. Depois de ter apresentado este espaço, que viria a ser o principal cenário do filme, num movimento de câmara suave e harmonioso, seguiu-se o oposto, e a este primeiro plano sucederam dois numa escala bem mais fechada. Ora, como é sabido, na linguagem cinematográfica os grandes planos permitem, para além de reforçar dramaticamente o que nos é mostrado, fragmentar o espaço pela diminuição do campo de visão. Isto permitiu também que nos associássemos ao estado frustrado e odioso de António, na medida em que sempre que nos encontramos nesta condição acabamos por ter uma noção limitada do que nos rodeia, quase como que ‘cegos’ pelo ódio.



O facto de se ter focado nos passos pesados e nas mãos trémulas da personagem permitiu que fosse aumentada exponencialmente a objetividade da cena, e consequentemente a ira de António. Eventualmente, seria muito mais fácil e menos arriscado, por assim dizer, filmar o rosto enfurecido do ator em grande plano, no entanto, no meu entender existem expressões corporais bem mais significativas, e por vezes com maior relevância do que o rosto. Estes passos pesados e estas mãos trémulas só poderão ter surgido do ator se este

estiver a viver realmente a personagem, e consequentemente aquele momento. Nestas pequenas expressões torna-se muito mais difícil a ilusão e a mentira, dando lugar à verdade e ao realismo. Encontramos um excelente exemplo do uso deste tipo de grande plano, num contexto mais ou menos semelhante, no filme *Intolerance* de D.W. Griffith, onde nos é mostrada uma mão nervosa de uma mulher que vê o seu marido a ser executado.

Chegado ao momento de pós produção, e uma vez terminado o filme, esta revelou ser a principal cena em que ainda hoje me suscitam algumas dúvidas acerca das opções de realização tomadas, pelo receio em não se ter eventualmente conseguido cumprir todos os objetivos propostos anteriormente, que de certa forma poderiam ter-se revelado bastante interessantes.

Interpelação (olhar para a câmara)

Neste momento do filme verificamos que a câmara vai ao encontro do olhar da personagem, que sentado ao pé do lava-louças e a desfrutar do seu cigarro, se consciencializa de tudo aquilo que aconteceu, e sobretudo do que tinha provocado. No guião esta cena está descrito que António ergue o olhar e se vê ao espelho. No meu entender, o espelho surge aqui como uma tomada de consciência, e não como o objeto em si. No momento em que existe o olhar direcionado à câmara e, consequentemente, uma interpelação ao espectador, acaba por reforçar-se este sentido de arrependimento vivido pela personagem. Para além disso, este olhar interpelativo revela ser um potencial instrumento sensorialista, que quando exibido em grande tela numa sala escura, permite que o espectador se identifique com a personagem e, mais do que isso, estabeleça com ele relações de intimidade e de compreensão, porque afinal de tudo o filme é sobre este momento de António e pretende mostrar-nos a sua visão.



Por outro lado, esta tomada de consciência por parte da personagem, que ganha a sua máxima magnitude quando tem o seu olhar dirigido à lente da câmara, dá-nos um efeito de humilhação, como se a câmara tomasse partido na situação e rebaixasse de certa forma a personagem. Isto acontece sobretudo porque a personagem é exposta no seu maior íntimo perante o espectador, que o olha nos olhos como se estivesse fisicamente ao seu lado, ou melhor, à sua frente. Se numa primeira instância pretendemos causar sentimentos no espectador, não devemos esquecer que este olhar para a câmara causa igualmente sensações na própria personagem de António, que mais do que arrependimento, se sente intimidado ao expor-se de tal forma. Perante este teor crítico que a câmara adquire, foi o principal objetivo conferir um sentimento de humilhação à cena, ao mesmo tempo que António toma consciência da sua situação.

Mais tarde, na fase de pós-produção, o som viria a desempenhar um importante papel nesta cena, na medida em que vem realçar e intensificar o desejado. Quando se inicia o movimento de câmara existe um espécie de ruptura no som, o bater do relógio deixa-se de ouvir e o som proveniente do exterior é diminuído, quase como a levar-nos para o momento de introspecção da personagem. Logo que este pequeno momento de consciencialização termina, regressa-se à mesma ambiência sonora da cena: o som do relógio e do exterior tornam a invadir aquela cozinha.

Cena 5 e 6

À medida do decorrer da narrativa, verificamos a construção de uma ambiência muito própria ao que normalmente associamos à ruralidade e ao campo, tanto conseguida pela riqueza do som, como pelos espaços, que em conjunto com todos os restantes elementos fílmicos permitem criar uma atmosfera íntima e ao mesmo tempo caseira. Para a ambiência referida contribuem também significativamente as personagens, tanto pelas suas ações como pela linguagem, a forma como se vestem e o modo como interagem. A personagem de António é uma personagem fortemente influenciada pela educação que sofrera. A ela estão associados todos os costumes e tradições daquele meio, mais expressos nele do que nas restantes personagens. Neste episódio da sua vida, tão odioso e de frustração, António refugia-se na sua rotina e nos seus hábitos. Ao mesmo tempo que expressamos uma fraqueza daquela família dão-se a conhecer os seus costumes que, como qualquer outra hábito ou tradição, são construídos pela repetição das práticas ao longo dos diversos anos, não sozinho, mas em família. Assim, e psicologicamente falando, António vê na rotina como que uma aproximação da sua família que, fisicamente, se encontra fora de casa. Mais ainda, com o facto de António continuar a praticar os mesmo hábitos, sugere-se que esta sua fraqueza faz parte de si como pessoa e do seu carácter, uma vez que ao refugiar-se nos seus ensinamentos vemos que não se trata de uma situação extrema e única, mas, provavelmente, de um problema sério, daqueles que se assemelham a uma doença, e que

António continua fielmente a acreditar no retorno da sua família, tal como tem acontecido em situações anteriores.

Vemos que nestas cenas em específico, o hábito e os costumes de António estão muito representados através da mesa da cozinha, através de tudo aquilo que ela está associado. António esperou a companhia da sua família para jantar, para que reunidos àquela mesa pudessem festejar mais uma passagem de ano, como usualmente costumam fazer, não de uma forma exorbitante, mas minimalista, íntima, exclusivamente com os familiares que vivem naquela casa. A este momento está reservada uma tradição muito característica do meio onde se inserem, contrariando à partida o exagero, o excesso e a exorbitância, que normalmente associamos às celebrações de passagem de ano. Visto não ter conseguido o regresso da família para junto dele, e consequentemente para a ceia, António senta-se igualmente à mesa e come, tal como tinha pensado e tal e qual como em anos anteriores, só que, aqui, sem a família ao seu lado.

A Simetria

Nesta sequência do filme vemos, em dois planos distintos, pela primeira e única vez uma composição simétrica, que fora exclusivamente restrita e estudada para estas duas situações. Pelo grande universo da história da arte, vemos que a simetria aproxima a arte à natureza, e que por isso sempre a associou à perfeição e à harmonia. Enquanto que as composições assimétricas nos dão a ideia de desorganização e instabilidade, à simetria estão reservados todos os sentimentos calmos e organizados, os de plenitude e de poder. António, depois de ter comido a sua ceia sozinho, como que abandonado, come ainda a sobremesa, representado ali pelo pão de ló, da mesma forma como se ali estivesse com a sua família. Dá-se à vontade de lhe juntar o queijo, como hábito, e desfrutar daquele momento. Aqui, a composição simétrica contribui, como linguagem imagética que revela ser, para a expressividade do prazer daquele momento. Mais do que isto, e pela contraposição do plano que o antecedeu, onde vemos António a comer apressadamente e de forma irritada, em plano mais fechado, esta simetria, aqui, sugere-nos, da mesma forma, como que uma sensação de poder e quietude, uma passagem de tempo entre as duas situações. António é uma pessoa compulsivamente nervosa, e irritadiça, e que tende a, seguidamente a esta sua fase de frustração, acalmar-se de novo. A composição do plano permite aqui, para além de todos os restantes elementos cinematográficos (luz, som, direção artística, representação), reforçar os sentimentos da personagem. A composição simétrica do plano, que coloca António sentado à testeira da mesa ao centro, reforça ao mesmo tempo que a sua própria solidão, o poder e determinação da personagem. À sua frente, e em primeiro plano, encontram-se os pratos vazios que outrora foram preenchidos por alegria e celebração, e que nos lembram sempre, com António em segundo plano, a restante família que se encontra separada.



O segundo e último plano simétrico diz respeito ao momento em que António se encontra a dormir no seu quarto. Mais uma vez, a composição simétrica permite aqui salientar a objetividade da cena, muito à base do que foi referido anteriormente. António encontra-se aqui a dormir, de forma despreocupada e sossegada, como se não houvesse nada capaz de o perturbar. Na primeira metade do plano vemos que efetivamente se trata de um momento calmo e monótono, muito conseguido também pelo ressonar da personagem, no entanto, na segunda metade do plano irrompem pelo quarto projeções de luz provenientes do fogo de artifício da meia-noite, que, juntamente com o som, tornam a imagem que inicialmente era calma e sossegada, estrondosa e barulhenta. Da mesma forma que a situação desta família, a transição relembra-nos a realidade, alerta-nos para o descontrolo e a espontaneidade da vida, que num minuto tudo se pode alterar e modificar, em todos os sentidos. De igual modo, numa determinada hora, esta família encontrava-se reunida e feliz, e, repentinamente, tudo se fragmentara, de uma forma completamente oposta e contraditória. Deu-se lugar ao ódio e à frustração, à separação e ao desespero, sem que alguém o pudesse prever.



Edward Hooper

Uma das maiores influências para este filme foi sem dúvida o pintor Edward Hooper. Apesar de conhecer previamente os seus trabalhos, foi na fase de pesquisa acerca do projeto que este me despertou total curiosidade. Edward Hooper foi um dos pintores que mais se debruçou, senão o que mais destacável, sobre a solidão e a desesperança humana na contemporaneidade. No filme “Ao Redor”, a solidão e o desespero viram a ter um importante destaque, e como não poderia deixar de ser, efetuei uma vasta pesquisa sobre



o que as artes têm vindo a propor sobre este tema ao longo da sua história. O que Edward Hooper nos mostra nas suas obras é que a solidão do Homem toma maior expressão quando é representada juntamente com o espaço que o envolve, de forma isolada e melancólica, seja no quarto com a sua vasta janela (*Hotel by the Railroad* 1952; *Western Motel* 1957), ou no bar em profundidade (*Automat* 1927; *Nighthawks* 1981). Vemos que outros dos elementos comuns ao longo das suas obras é a nudez, que não intervém aqui como um apelo sexual, mas pelo contrário como um indicador de tédio e tristeza, de realidade e despreocupação.



Neste plano, pela comparação com a pintura *Nude Crawling Into Bed* 1903, encontramos o melhor exemplo da influência de Hooper neste filme. Muito à base do que foi referido anteriormente, nesta cena está bem expressa a despreocupação e a solidão da personagem,

que por hábito, e conforme se sente melhor, deita-se na cama despido. No cinema, a nudez perante a câmara, se não enquanto fator erótico, interveio sempre como uma manifestação da realidade e da verdade, como se através de um olhar indiscreto invadíssemos a privacidade do que nos é representado, neste caso daquela casa e daquele quarto.

Para além disso, esta cena em que António se deita na sua cama, partilhada usualmente com a sua mulher, expressa-nos muito bem do que se trata todo este momento: abandono. António deita-se onde por hábito se costuma deitar, no seu lado da cama. O lado oposto, o lugar da mulher, encontra-se vazio, e António faz-se acompanhar simplesmente das almofadas ali presentes, que o relembram da mulher, que no seu entender deveria estar ali ao seu lado.

Aplicação da Televisão (Cenas 5, 6 e 8)

Na cena 5, em que António se encontra sentado a jantar sozinho, surge pela primeira vez o som proveniente da televisão que, tal como acontece aqui, viria a desempenhar um papel importante no decorrer do filme. À medida que se dá a conhecer esta vida tradicional e peculiar, repleta de hábitos e costumes, sobretudo neste momento festivo do ano com o qual todos nós nos identificamos, a televisão surge aqui como que uma janela para o exterior, de onde provém uma visão bem diferente e longínqua daquele meio. Em contraposição a este ambiente familiar e íntimo, a televisão trata de uma ruptura com aquele espaço, enquanto nos informa acerca da atualidade e de tudo o que se passa à sua volta. A presença da televisão permite aqui menorizar este momento, na medida em que nos relembra que existe muito mais para além daquela casa e da famosa expressão, perante algum acontecimento trágico, de que “a vida continua”.

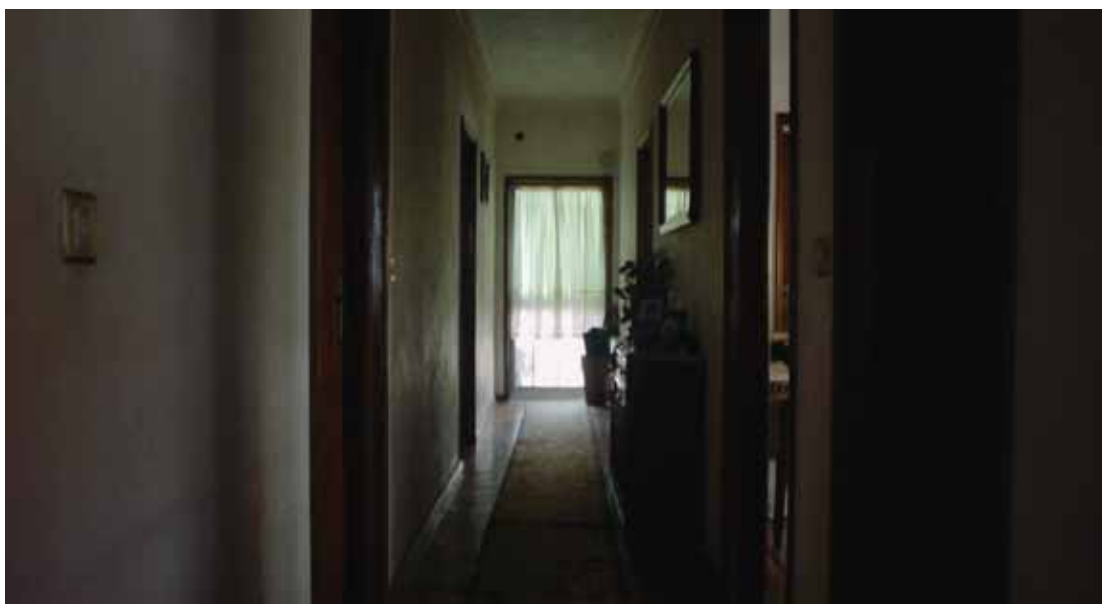
A televisão aparece aqui quase como um substituto da sua família, uma vez que ao se ausentarem daquela casa, António procura companhia neste meio audiovisual. Tornou-se impraticável não querermos a sua companhia, sobretudo quando nos encontramos sozinhos. O Homem parece ter ganho um certo medo da sua própria solidão, e recusa divagar nos seus próprios pensamentos e nas suas reflexões, como que algum mal pudesse surgir entre eles. Da televisão, para além de termos a possibilidade de ouvir o telejornal, que, para além de servir como companhia a António enquanto come, nos situa neste dia festivo. Presenciamos também dela a mensagem de ano novo do presidente da república durante a conversa com o filho. Com recurso a certos excertos sonoros, à base de uma escolha minuciosa e seletiva, pretendeu-se acima de tudo que a televisão funcionasse um pouco como um elemento de predição do regresso da mulher. Sobre este assunto, debruçar-me-ei mais tarde na fase de pós-produção.

Sequência final - Cenas 10,11 e 12

É sobretudo nestas sequências finais do filme que encontramos o mais alto sentido crítico da história narrada. Devemos ter em consideração que o regresso a casa da personagem de Conceição, e, juntamente com ela, dos filhos do casal, sucede a um momento em que o filho mostrara ao Pai a determinação em alterar esta situação que há muito têm vindo a viver. Digamos que por esta lógica de acontecimentos, presenciamos algo a que pode ser chamada de ironia, pela contraposição dos acontecimentos tratados.

Lógica narrativa

Nos primeiros segundos da cena do corredor esperamos, pela sequência que se tem vindo a apresentar, que sigamos uma vez mais a personagem de António, mantida em espera pelas sombras projetadas na parede, mas ao contrário do que era expectável, sai do quarto Conceição, mulher que até ali só nos tinha sido apresentada através do retrato de família. Surge então a dúvida, a dúvida de que se trate da esposa de António, que contrariamente à sua determinação, tenha regressado àquela casa, e por conseguinte, se tenha sujeitado novamente àquele ambiente penoso. O corredor é-nos apresentado pela primeira vez, em plano geral, análogo a qualquer corredor que nos surge na mente sempre que evocamos a palavra “corredor”, comumente associada à imagem de um túnel, passadiço escuro, tenebroso, fechado, mas que neste caso está repleto de portas, para um lado e para o outro, aclarado, e continuamente fechado. Não no sentido literal, é claro, mas este conjunto de linhas que de modo simétrico convergem num único ponto de fuga ao centro, que ganham a sua máxima expressividade neste plano geral, remetem-nos para o aprisionamento, para o desconhecido, e, num exercício de generalização da palavra, para o longo caminho que há por percorrer. Pelo facto de se tratar de uma imagem do mais banal dos corredores, a dúvida generaliza-se ao espaço em si, e o espectador deverá perguntar-se, seguidamente a ter-se questionado sobre a identidade da mulher, se continuamos então naquela casa, ou se, contrariamente ao esperado, seguimos agora para uma perspectiva oposta, para o da mulher em casa onde se tem vindo a refugiar. No entanto, cortarmos com esta tendência espacial que se tinha vindo a desenvolver seria indelicado, e de certa forma desinteressante, pela quantidade de artistas que já levaram a cabo esta visão da vítima. A dor humana é universal, porque toda a gente a tem, e assim cada um de nós poderá preencher este lado oposto, e desconhecido, mas que em tanto se lhe deve assemelhar. De forma a satisfazer estas e outras questões dos espectadores, muito originadas pela contradição das expectativas como já foi referido, procurou-se responder auxiliando-se exclusivamente da câmara, porque afinal a câmara está para o realizador, como o lápis para o escritor.



Pela continuidade do plano, fixo, vemos que num certo instante a câmara se adianta aos movimentos da personagem, de forma lenta, ao movimentar-se para trás (*travelling*), percorrendo assim o corredor antes de a própria personagem sair do quarto e imitar o movimento. Seguidamente, em tom de clímax, a câmara revela-nos o que se encontra à sua esquerda (panorâmica) momentos antes da personagem entrar na cozinha. Desta forma, dois aspetos nos são imediatamente confirmados: primeiro, efetivamente o corredor pertence àquela casa e àquele espaço em que temos estado imergidos, e, segundo, pela óbvia conclusão da primeira, que se trata da esposa de António. O espectador vê aqui, pelo simples facto de ser exposto o espaço da cozinha, as suas dúvidas respondidas, ou então as suas hipóteses refutadas. É precisamente esta complexidade de sentimentos e dúvidas que se procurou no desenvolvimento desta detalhada cena, surpreender o espectador pela ruptura da norma que se tinha vindo a apresentar, fazê-lo duvidar numa primeira instância e posteriormente devolver-lhe as certezas.

Num exercício lógico de género $a+b=c$, em que as duas primeiras letras do alfabeto designam as duas conclusões expostas, concluímos que a terceira nada mais poderá significar senão o regresso da mulher a casa depois destes dias. É óbvio que este facto poderia ter sido enunciado de diversas formas, e porventura bem mais eficientes, mas o facto da câmara se movimentar primeiro que a própria personagem é, digamos que em termos cinematográficos, um facto muito incomum e remete para aspetos bem mais complexos. Trata-se de uma marca enunciativa donde se infere que a câmara sabe tanto quanto a própria personagem, porque se antecipa ao seus movimentos, e que assim não é surpreendida por ela como usualmente acontece. Ora, imaginemos esta situação no teatro, onde o olhar do espectador se antecipa ao movimento do ator para uma determinada posição. É claro que numa noite de estreia isto dificilmente aconteceria, mas se este mesmo espectador, passado dois dias, resolvesse rever esta peça, poderia observar-se tal

fenómeno. O mesmo se passa aqui, a câmara apenas conhece os seus movimentos porque já teve a oportunidade de os observar anteriormente, provavelmente todas as manhãs em que a figura materna resolvia ir chamar os filhos e depois preparar a sua primeira refeição do dia, começando por ir recolher o pão à porta da sua cozinha. Daqui se mostra, ao mesmo tempo que se esclarecem as dúvidas iniciais já referidas, que se trata de um hábito, ou melhor dizendo, de uma rotina da personagem, a qual a câmara, melhor que ninguém, já conhece e que, de forma descarada, partilha connosco.

Mesmo perante os acontecimentos destes dias festivos, Conceição continua a comportar-se da mesma forma que tem vindo a habituar a câmara, e colocou-se a questão de transparecer este facto para o próprio espectador. O teor irónico por onde se iniciou esta exposição adquire aqui a sua máxima magnitude, não em forma de julgamento crítico do momento familiar descrito, mas em forma de uma exposição simples do facto de uma mulher, perante as suas obrigações enquanto esposa, decidir regressar àquela casa. A mulher surge-nos sem qualquer aviso prévio, na primeira das funções diárias mais banais, numa forma indireta de nos contar que aquele primeiro olhar cruzado no instante do seu regresso, seu com o do seu marido, não era merecedor da nossa atenção, e muito menos, do olhar da câmara.

Se persistia, ainda assim, uma ínfima dúvida no espectador de que a partir deste momento passaríamos a adoptar o lado penoso da questão, ou seja, o da mulher, vemos que esta se esvanece ao mesmo tempo que se apresentam os mesmo objetos, tão significantes, que por ali tiveram a oportunidade de acompanhar a fúria e a resolução do marido. A cozinha, contrariamente ao que nos foi apresentado, apresenta-se agora como que acabada; não no sentido estrutural, é claro, mas se inicialmente parecia que indelicadamente entramos nela num momento de rotina quebrada, vemos que agora existe, nessa mesma cozinha, um sentido de desfecho, o virar de uma página, ou melhor, o iniciar de um novo capítulo, de um livro que não sabemos quando termina. Encontramos aqui duas situações opostas que acabam por representar todo este conto: a confusão e a ordem, a desordenação e a arrumação. Num exercício associativo, vemos que o caos e a desordem se relacionam com a personagem de António, e os seus contrários com Conceição. A mesma panela que, dois dias antes, serviu para António preparar o seu jantar, e numa primeira fase, personificar a sua frustração, encontra-se agora calmamente apoiada sobre o lava-louças, ao lado dos demais pratos que lhe fizeram companhia, ou do seu garfo que, contrariamente à sua vontade, teve que suportar o sobe e desce pesado de António. À mesa estão os doces, os mesmos que ocupavam sensivelmente um terço da mesa, como que um empecilho, à espera de serem arrumados, e que servem agora como que peças decorativas por toda a mesa, para lembrarem não o episódio decorrido, mas que estarão por ali até serem consumidos, ou então, até que a figura materna decida dar-lhes um novo destino. Por toda esta antinomia, vemos que à mulher, Conceição, está muito reservado o termo arrumação, o ato de

arrumar, a tarefa de pôr em ordem, e mais ironicamente, de boa disposição. Conceição traz-nos à memória o que para ela significa ser Mulher, ou, com mais compromisso ainda, ser esposa. É claro que apesar de estar aqui representada na sua total individualidade, enquanto um corpo só, envolve nela um conjunto de mulheres que, inseridas na mesma classe social e oriundas de uma educação semelhante, lhes são impostas tais obrigações, senão pior destino. Foi principalmente a responsabilidade que levou Conceição a regressar àquela casa, a responsabilidade de, como esposa, manter-se ao lado de António, e a responsabilidade de, enquanto mãe, continuar a proporcionar uma vida estável aos seus filhos.

A Confeção Têxtil

À esta primeira cena desta sequência sucede um plano em que observamos Conceição a descer uma escadaria, como que para um andar inferior, que pelo espaço escuro associamos a uma garagem. Neste plano, não tão geral como aquele que o precedeu, vemos que a composição da imagem mantém-se muito semelhante. A personagem caminha ao centro em direção a um único ponto de fuga, afastando-se. Vemos que é bem mais justa neste momento do filme o termo túnel a que anteriormente nos referimos, e que a esta figura feminina continua muito associada uma composição de imagem que nos remete para o aprisionamento e clausura da personagem. Rodeada de paredes, que em profundidade de campo parecem cair sobre ela, daí resultando a sensação de confinamento, a personagem avança para a única saída que lhe resta, e que posteriormente nos é revelada como sendo uma confecção têxtil caseira, ali situada. Esta profundidade de campo a que nos referimos, para além de permitir tal sensação, dá-nos a impressão de realidade quotidiana e confere ao plano uma objetividade da imagem, tão defendida por André Bazin. Ao mesmo tempo que esta escadaria serve como um elemento de ligação entre os dois espaços descritos, o espaço habitacional e a confecção têxtil, que correspondem de alguma forma, à casa e ao trabalho, podemos, por outro lado, vê-la como uma separação entre o ambiente familiar e a obrigação profissional. Conceição, à medida que desce esta escadaria, ultrapassa os problemas a ela inerentes e encara o seu trabalho como algo separado, como uma responsabilidade e uma obrigação a que está submetida, ou melhor, comprometida.

A confecção têxtil, que ao primeiro olhar nos informa instantaneamente acerca da ocupação profissional da personagem, representa aqui, alegoricamente, mais que um espaço de trabalho, toda a responsabilidade e obrigação que a Mulher possui em casa. Por outras palavras, apesar de neste específico caso termos na confecção têxtil o principal motivo do regresso da mulher, a ela está associada toda a vida da personagem, no seu mais amplo conceito, o que lhe dificulta a mudança e a partida. Pela experiência adquirida nos castings efectuados, as mulheres que partilharam vivências idênticas e que assumiram ter passado por situações semelhantes, revelaram que infelizmente se torna difícil e

complicada a mudança, sobretudo quando se acomodaram a esta vida estável, mas problemática. Trata-se de uma força a ela inerente, como se toda a vítima tivesse em sua casa uma confecção têxtil que as força a voltar para casa. Vemos que quando nos é revelado este espaço, toda a maquinaria presente (máquinas de costura) adquire um importante destaque no plano geral representado, mais do que a própria personagem. Neste plano em profundidade, sensivelmente dois terços da imagem são ocupados pelas máquinas de costura, enquanto que Conceição é mais uma vez enclausurada no pequeno espaço imagético que lhe resta. Em primeiro plano as máquinas, e ao fundo Conceição, remetem-nos para uma imagem como que de uma cela de uma prisão, com as grades erguidas verticalmente, através das quais avistamos o prisioneiro, como uma representação da situação de Conceição.

Pós-produção

Montagem

Uma vez terminada a fase de filmagens seguiu-se a montagem do projeto. Uma vez mais, a montagem foi um cargo desempenhado por mim, a juntar à produção, realização e escrita do guião. Chegado a esta fase, o primeiro passo foi a organização do material. Daqui viriam a ser selecionados os melhores *takes* de cada plano. Uma vez que todo o guião técnico tinha sido cumprido, a montagem seguiu muito a lógica da narrativa e o que estava estipulado na planificação. Assim sendo, e tendo em vista o próprio guião do filme, a montagem desenvolveu-se muito segundo uma *découpage* pouco fragmentada, muito típica do cinema português, planos longos e uma montagem que procura minimizar ao máximo os efeitos do corte no espectador e quebrar o menos possível a ação. Este tipo de montagem, usualmente conhecida por “montagem invisível”, é muito característica do cinema português, que permite realçar o plano enquanto imagem artística e plástica, instrumento de contemplação, e dar ênfase à narrativa do filme como um todo contínuo.

Ao mesmo tempo que este tipo de montagem pretende passar despercebido no espectador existe nela uma ferramenta de trabalho bastante importante, o tempo do plano, que, de certa forma, diz respeito à duração. O tempo é certamente um dos mais importantes instrumentos de trabalho no cinema e, por ventura, um dos mais difíceis de controlar. Cada cena deve desenrolar-se num determinado tempo e cabe ao realizador avaliar qual é a sua duração perfeita, no contexto da sua obra, para que se expresse no espectador da melhor forma possível e transmita o que é dele desejado. Claramente, este trabalho sobre o tempo toma lugar na própria fase de filmagens, onde o realizador tem ainda o controlo na construção da cena, na *mise-en-scène*, e na interpretação do ator. No entanto, é na fase de montagem que ela toma a sua máxima importância, uma vez que é aqui que as cenas se sucedem umas às outras, revelando assim se o trabalho realizado nas filmagens foi o mais acertado. Sabido isto, foi necessário focar-me também neste aspeto, que viria a ser, para o género da curta-metragem, um dos mais importantes fatores. A nível da montagem existiram cenas em que o tempo viria a ser o principal motivo de corte. Seria necessário cortar no momento certo para que se transmitisse ao espectador o efeito desejado. Isto pode muito bem ser evidenciado em duas cenas do filme que, curiosamente, sendo constituídas por apenas um plano cada, são as cenas mais longas da curta-metragem. Fala-se pois da cena 7, onde António dá de comer às galinhas e caminha pelo seu quintal, e da cena 9, em que António disfruta à varanda o seu cigarro, enquanto amanhece. No que toca à primeira cena referida, o tempo do plano remete-nos para uma espécie de consciencialização da personagem. A sua duração mais longa toma no espectador um efeito contemplativo, e mais do que isso, de compreensão sobre o que a personagem estará a

sentir naquele momento. Não deveremos esquecer que este plano mais longo vem em contraste com as sequências anteriores, onde António se encontrava, para além de ocupado a comer ou a preparar o jantar, distraído pela televisão. Irremediavelmente, nesta cena, em que António simplesmente caminha pelo seu quintal, os seus pensamentos focam-se no sucedido, uma vez que não é ocupado por nenhum fator externo. A cena 9 viria a ser a última cena de António. Seria necessário aqui proporcionar-lhe um tempo de despedida, se é que assim lhe poderemos chamar. Existe nela uma réstia de esperança ou, então, de indiferença. Cabe ao espectador focar-se nesta cena, e dar-lhe a sua interpretação. Por isto mesmo o plano é fixo, sem qualquer movimento, para que se realce, ainda mais, a sua duração e o seu poder contemplativo.

Ao longo deste relatório, referi-me imensas vezes aos confrontos imagéticos existentes, ora para realçar o poder que o Homem tem em alterar o estado natural das coisas que o circundam, ora para realçar o estado daquela família, para a qual um momento feliz e de união deu lugar à separação e ao ódio, numa mera fracção de segundos. Isto foi reforçado também pela própria montagem, em face do planificado no guião técnico, e mais do que isso, no próprio guião literário. Este aspeto foi, na verdade, a essência de todo o projeto. Num primeiro momento vemos que a imagem de uma panela de água fervente é substituída pela imagem das galinhas calmas no galinheiro, em jeito de oposição. Mais tarde, numa espécie de comparação, a imagem do galo a destroçar a comida é seguida pela imagem do espetar do garfo de António, igualmente a comer. Momentos depois, o fogo de artifício é quebrado pelo milho em movimento, por semelhança física e sonora, apesar do intervalo de tempo e espaço que lhe é inerente.

O trabalho de montagem respeitou em muito todo o estudo por detrás dele, desde o guião literário à sua *découpage* técnica. Não se verificaram nesta fase quaisquer alterações significativas. O trabalho de montagem focou-se principalmente no tempo de cada cena, conforme referido, revelando ter sido um desafio neste aspeto.

A Televisão como elemento potenciador

Nesta fase, a televisão revelou ser um factor muito interessante na criação de uma atmosfera muito típica e nacional deste momento festivo do ano. Numa primeira instância, foi importante situar este episódio na passagem de ano, e para isso recolheram-se excertos noticiosos muito próximos aos espectadores, capazes de serem imediatamente associados a esta festividade. É claro que estes espectadores a que me refiro dizem apenas respeito a um público português, visto que a curta-metragem tem um teor fortemente nacional e pretende ser um tipo de cinema construído e realizado para estes espectadores. Para alcançar tais fins, os excertos sonoros foram selecionados a partir da minha experiência

pessoal, e do que é por hábito ocorrer nas passagens de ano. Inevitavelmente todos os excertos foram retirados de telejornais da mesma data, 31 de Dezembro.

A televisão surge-nos pela primeira vez na hora de jantar de António e informa-nos da entrada no ano novo dos países orientais. Todos os anos, o telejornal costuma iniciar com uma montagem destes festejos, o que permitiu aqui, para além de situar o acontecido, levar com que o espectador se identifique com este momento de António, mas de uma forma completamente oposta. Se o espectador tem por hábito observar esta notícia reunido à mesa com a sua família, deve imaginar aqui a tristeza e a infelicidade da situação de António.

Logo após, sucede o momento em que António termina a refeição e se serve da sobremesa. Aqui, e continuando com o mesmo programa noticioso, teve-se em atenção a situação de António e como é que esta poderia ser reforçada através do som proveniente da televisão. Com base no mesmo programa de que o som precedente foi retirado, surgiu uma pequena reportagem em que se dava conta das últimas compras dos portugueses e que estes se preparavam, na maioria, para celebrar esta data na companhia dos seus familiares. A televisão impõe-se aqui como um contraponto da situação referida, de mais uma oposição que tanto se tem falado ao longo deste relatório. Este efeito irónico, restrito à televisão, atinge o seu máximo na cena da conversa com o filho. Aqui, surge da televisão o presidente da república, que imediatamente associamos à mensagem de ano novo. É principalmente nos silêncios da conversa que o som proveniente da televisão se destaca, direcionando a nossa atenção ao que é dito pelo presidente. Os excertos sonoros que preenchem estes momentos de silêncio foram cuidadosamente selecionados, de acordo com o que nos é dito por António e Tiago. Para cada diálogo, existe de seguida uma resposta sarcástica por parte da televisão que, embora em contextos diferentes, funciona como um efeito contraditório ao que nos foi dito. Todas estas contraposições a que me refiro, e que a televisão de certa forma permite, funciona como um presságio do regresso da mulher àquela casa. Se observarmos com atenção, os momentos silenciosos da cena são ocupados por mensagens do presidente que indiretamente se poderão relacionar com o que nos foi imediatamente dito, quer por António quer por Tiago. Tendo em vista este objetivo, foi necessário desconstruir a mensagem original do Presidente e colocar cada excerto no seu devido lugar.

Edição de Som e Imagem

Para além da parte técnica que está inerente a todo o trabalho de som, foi na fase de pós-produção que este teve especial relevância a nível artístico. Depois de terminada a montagem do filme, ainda que não definitiva, seguiu-se a edição de som ao mesmo tempo que o Guilherme Daniel se ocupava da edição de imagem. Uma vez mais, toda a pós-produção de som foi da responsabilidade do Paulo Lima.

No que toca à imagem, foi necessário apenas uma pequena correção de cor nos diferentes planos, de modo a obter uma coerência a nível de cor e luminosidade. A fotografia do filme foi obtida, em muito, através do trabalho realizado durante as filmagens, tendo sido necessário apenas, na pós-produção, alguns pequenos ajustes. Nesta fase, destaca-se a adição de grão na imagem, para que a imagem se tornasse menos perfeita e nítida, tal como era inicialmente desejado. A saturação da imagem foi em parte reduzida, de modo a que as cores não se mostrassem muito vívidas e berrantes, como é característico da captação em vídeo. De uma forma geral, depois desta fase de edição de imagem, posso concluir que a fotografia do filme tornou-se, em muito, semelhante ao que tinha inicialmente idealizado. Esta aposta no Guilherme permitiu-me que obtivesse, sobretudo, uma fotografia muito diferente do registo da UBI, uma fotografia muito mais natural, como que invisível, e uma imagem mais descuidada, por assim dizer, obtida pelo ruído que lhe foi adicionado. Existem, no entanto, alguns pequenos aspetos que poderiam, eventualmente, ter sido trabalhados de outra forma. Refiro-me, por exemplo, à cena em que entra pela porta da cozinha Tiago. O exterior encontrava-se totalmente sobre-exposto, não havendo quaisquer informações do mesmo. Uma vez que a narrativa do filme pretende passar-se no Inverno, seria mais correto que a iluminação da cena fosse trabalhada de forma a que o exterior ficasse visível, próprio de um estado de tempo mais encoberto e frio, tipicamente invernosos. Este pequeno pormenor foi, em parte, corrigido na pós-produção, através da substituição da parte sobre-exposta da imagem pela imagem de um céu encoberto, uma técnica usualmente conhecida por *sky replacement*. Em baixo seguem duas imagens captadas desta cena, que ilustram esta edição da imagem.



As maiores alterações a nível de edição verificaram-se especialmente no trabalho de som. Numa primeira fase, e de maior importância, foi necessário substituir as ambiências de todas as cenas exteriores, visto que estavam muito presentes o chilrear dos pássaros, um som tipicamente primaveril. Depois de tratado todo o som captado, e uma vez retiradas as ambiências, seguiu-se o trabalho artístico, por assim dizer. Ao longo de várias semanas, fui acompanhando o trabalho de som, à medida que o Paulo enviava as suas versões. Em conjunto, opinávamos sobre as intenções de cada cena e o modo como o som poderia reforçar esse efeito. Inicialmente, fiz chegar ao Paulo todo o que eu tinha em mente sobre o trabalho de som, cena por cena, e o que poderia eventualmente ser explorado. Segue em baixo umas das notas escritas para o diretor de som depois de me ter sido mostrada uma primeira versão.



Notas para o Som. Versão 1.

CENA 1

-Gosto do som do cão

-Som de desligarem os telefones (pousarem o auscultador) - Som parece-me muito radiofónico

CENA 2

-Tentar enriquecer o som do primeiro plano (aumentar o frigorífico, luzes de natal, relógio, etc.)

-Parece-me que o som da torneira diminui quando António entra. Manter ao mesmo nível para surpreender o espectador com a entrada.

-Há um momento no segundo plano em que António treme as pernas (3 min 31 segundos). Mudar a fala “Atende” para esse momento, como se fosse uma reação pelo corpo todo.

-Quando ele vai para o sitio do pontapé já se ouvir gradualmente alguma referência das torneiras

-Tinha pensado num som de luzes do pinheiro, um som elétrico de lâmpadas, não sei se me estou a fazer entender, que poderá ser colocado tanto no primeiro como no ultimo plano da cena.

CENA 3

-Continuar a ouvir o som da panela

-Som parecer mais longínquo... num outra divisão.

-Som de bater do telefone como que irritado.

CENA 4

Primeiro plano em silencio, apenas ambiente de noite.

Antes do movimento de câmara o som do portão.

Quando estamos nos pés de António, o som das galinhas a intensificarem-se.

CENA 5

-O mastigar de ontem se calhar é um pouco exagerado.

-Reparei que tentaste evitar o som do espetar do garfo no prato (ou então é impressão minha), mas gostava de manter esse som, se bem que pode ser mais baixo.

CENA 6

-Mais tempo de rressonar do António.

-Aqueles que coincidem com as luzes no quarto serem mais fortes ainda (sugestão??)

-Fazer com que se dê a ideia que existem diferentes pontos de origem para cada grupo de fogo de artifício

CENA 8

-Gostei bastante da cena, pensei em haver alguns sons antes do filho entrar na cozinha, de modo que desse uma indicação de que o pai estaria ali a fazer qualquer coisa e que foi interrompido com a entrada do filho.

-Gostei bastante do trabalho que fizeste no “irrito-me”, fica bem melhor.

CENA 10

-Sons de arrumação (gavetas, armários, roupa, etc.) enquanto se encontra no quarto da filha.

-Tinha pensado de uns sons do tipo o filho a sair do quarto e dirigir-se à casa de banho e ligar a torneira, e consequentemente o esquentador, enquanto a mãe prepara o seu pequeno almoço.

NOTAS GERAIS:

-Quanto aos pássaros concordo contigo, realmente não ficam bem, e pessoalmente também não gosto muito de ouvir isso.

-Gosto da ideia do rádio, sobretudo com música, ajudava a respirar um pouco. Pensando não me vem nada à mente que possa servir para essa cena, tens alguma sugestão?

-Reparei que não gosto muito do som do calçado ao longo das cenas, parece muito de borracha, não sei o que pensas quanto a isto, pode ser impressão minha.”

De uma forma geral, o trabalho efectuado sobre o som veio a enriquecer positivamente o filme, mais do que inicialmente se tinha em mente. Isto mostra perfeitamente todo o carácter artístico que o som pode adquirir na obra. Deveremos pensar o som como mais um elemento de expressão artística, que em conjunto com todos os restantes elementos, incidem sobre o filme de forma a criar no espectador determinados efeitos. Tal como a imagem, todo o trabalho sonoro faz com que o espectador seja imerso na atmosfera do filme. O som permitiu criar uma ambiência muito específica daquele espaço, e mais do que isso, daquela ruralidade. Trata-se pois de uma ambiência muito característica que leva de imediato o espectador a envolver-se na história narrada. Os sons do cacarejar das galinhas ou do bater do sino da igreja são facilmente identificáveis como sendo sons muito próximos ao meio rural, onde decorre a história narrada. É neste aspecto que todo o trabalho de som permite reforçar o carácter nacional do filme, quer em termos espaciais quer em termos culturais.

Conclusão

Uma vez terminado todo o projeto, posso afirmar que o filme está muito semelhante ao que inicialmente tinha idealizado. Por todo o trabalho efectuado ao longo do ano, é vivamente gratificante chegar ao final e o resultado obtido ser tão positivo, no meu entender é claro. Este resultado positivo confirma que todo o trabalho desenvolvido, e a forma como o foi, veio ao encontro do filme e das suas exigências e necessidades. Uma das minhas maiores preocupações foi o facto de assumir o cargo de produtor. Pela experiência passada, em restantes projetos finais, esta acumulação de cargos vem muitas vezes dificultar a função do realizador, uma vez que não é possibilitada toda a concentração que lhe é exigida. No entanto, e agora que experienciei pessoalmente estes cargos, posso concluir que neste projeto foi o melhor que podia ter feito. Esta acumulação de cargos resultou muito por saber que mais ninguém se preocuparia com o projeto a mesmo nível que eu. Cada projeto deve ser avaliado de forma independente, e no fundo, sabia que esta acumulação seria perfeitamente exequível. O projeto, em termos de produção não era exigente, e por isso não me arrependo em nada ter sido o produtor. Assim, tive a oportunidade de adotar os meus métodos, sem que ninguém se intrometesse. Como foi referido, as filmagens decorreram de forma excepcional, não tendo sido posto em causa o meu trabalho enquanto realizador. Isto veio a ser possível, em parte, pela qualidade da equipa, que de forma responsável trabalhou para o bom resultado do filme. Quando isto acontece, o resultado só poderá ser positivo, como se de uma orquestra se tratasse ao ser conduzido pelo seu maestro. Reforço aqui o trabalho excepcional das pessoas que se envolveram comigo neste projeto, uma vez que permitiram que o meu trabalho fosse perfeitamente realizável, que indubitavelmente veio a manifestar-se no resultado final.

Um dos aspetos que merece ser evidenciado é a realização dos castings. Os castings permitiram que me aproximasse das pessoas da minha região, e mais importante, da região onde se desenrola a narrativa do filme. Esta aproximação é deveras importante para um realizador, visto que é impossível falarmos ou tratarmos de um tema que, em parte, desconhecemos. Foi aqui que me foi possível comunicar com pessoas que se aproximam das personagens, ou então, pelo contrário, totalmente opostas, um aspeto igualmente interessante. O objetivo sempre foi o de adquirir atores para o projeto, mas independentemente do resultado obtido, os castings por si só vieram a conferir uma maior maturidade ao projeto. Tanto o Diogo Freitas como a Isabel Ribeiro mostraram ser duas pessoas com um futuro promissor na área da representação. Gostaria imenso de voltar a trabalhar com eles em projetos futuros, em que o nível de exigência seja maior. O Paulo Calatré foi certamente um dos atores mais acessíveis para trabalhar. Conseguiu entender a personagem e dar-lhe um contributo pessoal, que foi ao encontro do que lhe foi transmitido.

Mais do que um projeto final para a obtenção do grau de mestre, “Ao Redor” pretendia ser, sobretudo, um filme de que me pudesse orgulhar e capaz de expressar tudo aquilo que tinha mente. Este filme pretende ser muito mais do que uma história sobre a violência doméstica, pretende falar-nos da fragilidade humana, a forma como influenciamos tudo aquilo que nos rodeia, da mesma forma como somos influenciados por tudo aquilo que existe à nossa volta. Tomamos, às vezes, por garantida a nossa situação, quando esta, num instante, pode alterar-se significativamente quase de forma estrondosa. Neste filme, auxiliei-me dos objetos, patentemente estranhos à ação, para caracterizar o estado psicológico das personagens. Algo que gostaria de fazer em todos os meus projetos futuros. É curioso como num espaço de dois anos alterei significativamente a minha visão sobre o cinema e sobre os filmes que pretendo realizar. Creio que estes dois anos de mestrado, e principalmente o primeiro, fizeram com que me aproximasse de um estilo que creio ser o meu. Os filmes que gostamos de ver e os filmes que gostamos de fazer são dois aspectos completamente diferentes, e, por norma, poderão até mesmo ser dois aspetos completamente opostos. Não é que este seja o caso, mas sinto que este filme se aproxima muito mais do tipo de filmes que quero trabalhar futuramente.

Referências Bibliográficas

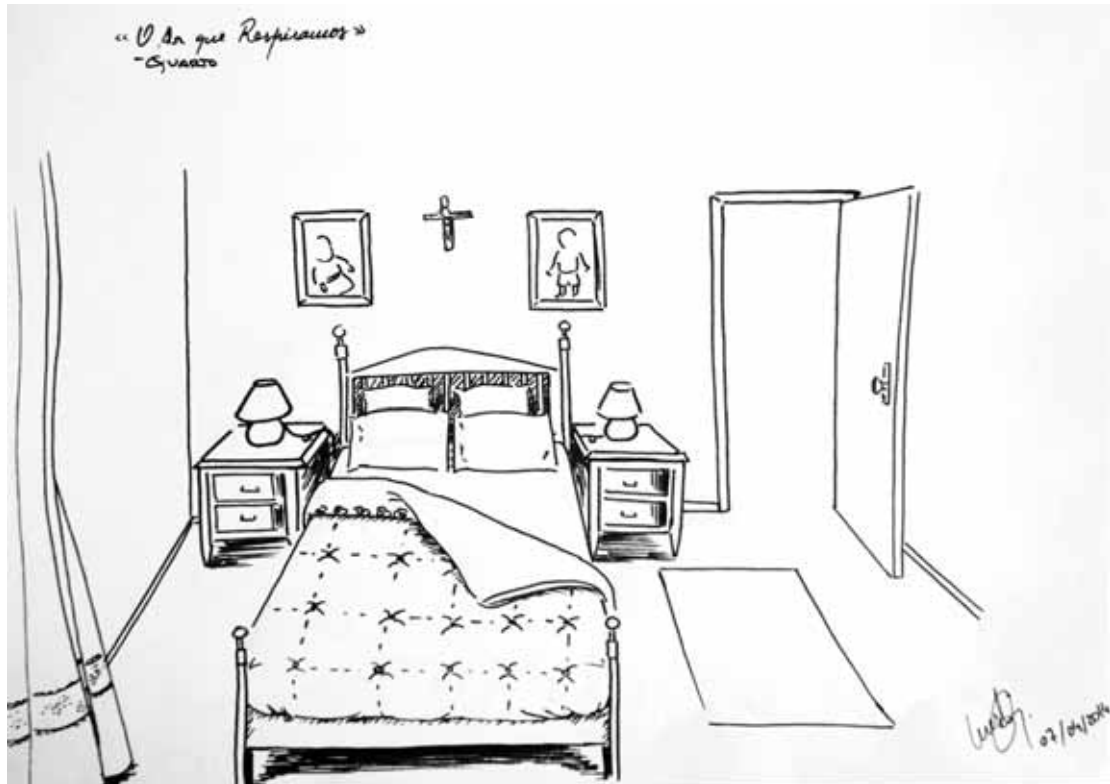
Dostoiévski, Fiodor, *O Idiota*, trad. do russo de Nina Guerra e Filipe Guerra, Presença, Lisboa, 2001, pp. 67-70.

Aparício, Maria Irene. *Jean Epstein - Film and Philosophy Mapping an Encounter*.
<http://filmphilosophy.squarespace.com/1-jean-epstein> (consultado em Julho 2014)

Anexos

Sketches Direção de Arte





Sketch Book



Intolerance (1916), de D. W. Griffith



Un homme qui dort (1974), de Bernard Queysanne

Expressividade do grande-plano. O grande-plano por si só como forma de expressão da personagem num todo. Veracidade e transparência das emoções.

Pequenos gestos, pequenas transparências que só poderão ter surgido de alguém que de facto está a vivenciar o momento, e sobretudo a personagem, da cabeça aos pés.



Branded to Kill (1974), de Seijun Suzuki, e ***The Master (2012)***, de Paul Thomas Anderson

Intercalação ao espectador.
Intimidade.
Humilhação.
Rebaixamento.
Perda de dignidade.
Consciencialização.



The Magnificent Ambersons
(1974), de Orson Welles

Os objetos, patentemente estranhos à ação, revelam estar monstruosamente presentes (a panela, os doces, os petiscos, o aparato de cozinha, o monte de couves, etc.) e solicitam a atenção do espectador sem que sejam forçosamente apresentados.



Citizen Kane (1974), de Orson Welles



Still life with fruit), de
Caravaggio



Os objectos, mais que as próprias pessoas, são afectados por toda a vivência que os rodeiam, e de forma animística são eles próprios (os objectos) que tudo presenciam. Têm o poder de 'olhar tudo', estar presente em tudo, e assim sendo são eles mesmos afectados por todas as nossas emoções, atitudes e gestos.

De forma indirecta, pelas nossas acções, perturbamos a presença dos objectos que nos rodeiam, que anteriormente se mantinham 'silenciosos' e 'quietos', desatentos ao nosso olhar.



Broken Bread, de Walter Rane

A câmara garante “um sentimento de vida aos objetos que ela define”, que ganha a sua máxima expressividade e força no grande plano. É de facto o poder transformativo e animístico da câmara, ao conceder uma espécie de vida ao objecto.





Répérage

Cozinha estilo rústico e tradicional.

Armários ornamentados.

Ambiência castanha.

Janelas.

Fogão a gás.

Mesa ao centro, desencostado das paredes.





**71 fragmentos de uma
cronologia ao acaso (1994)** de
Michael Haneke

Destaque televisão.
Intimidade.
Importância do claro-escuro.
Penumbras.
Tons naturais.
Imagem com ruído.
Cores quentes e frios.
Janela como fonte de luz.



**O filósofo em
meditação (1632),** de Rembrandt

Solidão.
Realidade.
Despreocupação.
Verdade/ veracidade.
Intimidade.
Humanista.

Montagem no plano.
Distância.
Reflexão.
Ponto de fuga/ Perspectiva plana.
Separação.
Divisão ao centro.
Enquadramentos sensacionalistas.

Nude crawling into bed
(1903), de Edward Hopper



New York Movie (1939), de
Edward Hopper





Aranha come borboleta

*Imagens sensacionalistas.
Experimentação.
Violência.
Natureza.
Perturbação da natureza.*





Un homme qui dort (1974), de
Bernard Queysanne

*Poder da imagem.
Pensar a imagem.
Filmar o interior da mente da
personagem.*

